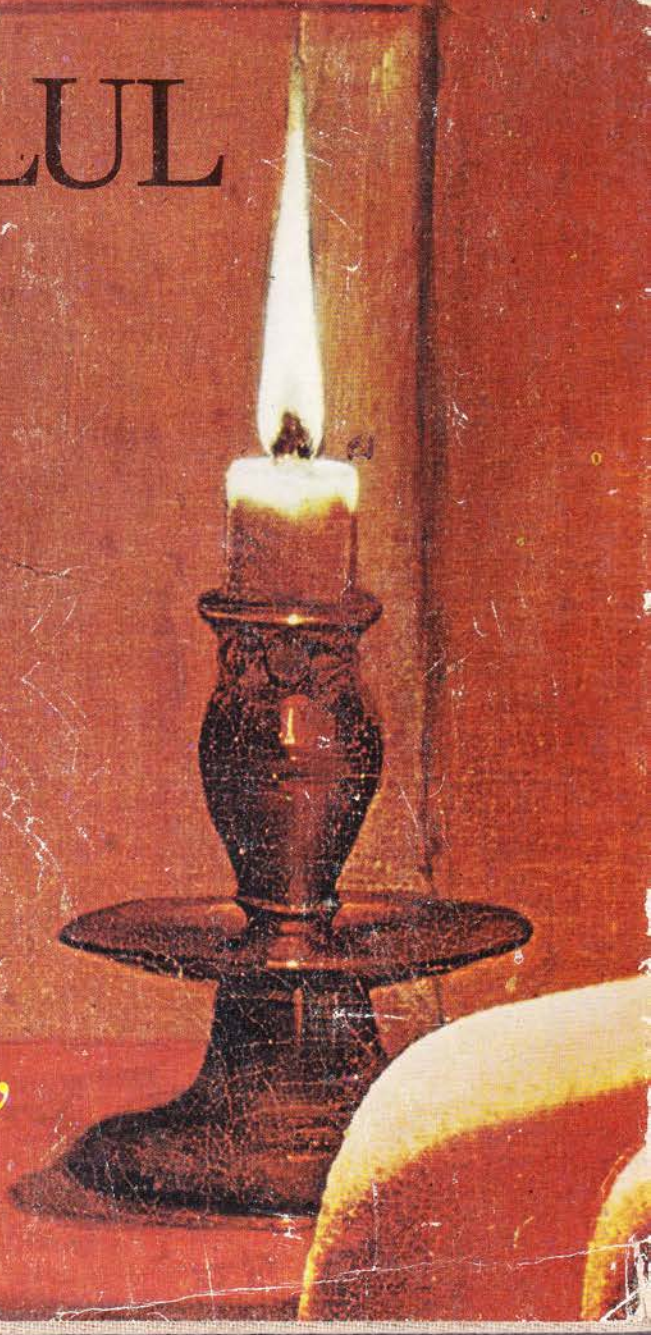
René Huyghe

DIALOG CU VIZIBILUL



Editura Meridiane

Dialogul *lui René Huyghe cu opera de artă se desfășoară « pentru a elucida, a traduce în gîndire curentele ce se pot stabili între operă, artist — care, prin ceea ce are de spus, se află la originea operei — și receptorul care sînt eu ».*

Acesta este sensul unuia din dialogurile *pe care un spirit însetat de cunoaștere, căutător al echilibrului, al adevărurilor rezultate din experiență și confruntare, îl duce cu arta tuturor timpurilor.*

Cartea sa ne deschide orizonturi nebănuite în lumea vizibilului, adică a artei eterne înțeleasă în structura ei polimorfă, în evoluția ei dialectică, în mișcarea ei perpetuă care, odată ajunsă la stabilitate, își reîncepe drumul de milenii, nu cu sentimentul gratuității, al unui împovărător drum al lui Sisif, ci cu conștiința că izvoarele sale nu pot secătui.

VALERIU RÂPEANU

René Huyghe

DIALOG CU VIZIBILUL

Cunoașterea picturii

Pe supracopertă:
Georges de La Tour, Femeia cu puricele, **detaliu**

René Huyghe

DIALOG CU VIZIBILUL

Cunoașterea picturii

Traducere de Sanda Râpeanu
Prefață de Valeriu Râpeanu

Editura Meridiane
1981

Ilustrațiile din acest volum, pe care le-am dorit în strînsă armonie cu textul, au fost adesea greu de reunit. Adresăm mulțumirile noastre celei mai călduroase domnișoarei Gisèle Polailon-Kerven care a depus eforturi neobosite în acest scop.

Datorăm toată recunoștința colecționarilor și conservatorilor de muzee care, îndatoritori, au căutat să ne ajute. Adresăm o mențiune specială doamnei Hours, șefa laboratorului de la Muzeul Luvru, precum și colaboratoarei sale, doamna Faillant; domnișoarei Fabre și domnișoarei Jacquiot, de la Cabinetul de medalii; domnișoarei Hauchecorne, asistentă la Muzeul Guinet; arheologilor Hamelin și Salin; domnului Roell, director la Rijksmuseum din Amsterdam, și domnului De Vries, director la Mauritshuis, Haga, din Olanda; profesorului Tijoan și domnului Herzer, din Elveția, care s-au străduit să ne procure documente rare sau inedite.

R. H.

René Huyghe
DIALOGUE AVEC LE VISIBLE
Connaissance de la peinture
© Flammarion 1955, text and illustration

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

PREFAȚĂ

Cu volumul *de față, marele public din țara noastră pătrunde în universul operelor fundamentale ale lui René Huyghe,* opere sintetizînd investigațiile cercetătorului ce și-a închinat decenii de viață muzeului ca instituție de cultură și cunoaștere, experiența profesorului ce a comunicat rezultatele observației sale legate de psihologia artei, a criticului în căutarea forțelor interne și externe ce determină formele specifice ale artei și viața ei.*

Dialog cu vizibilul *reprezintă începutul unei serii de cinci mari* meditații *asupra artei — și insist asupra acestui termen ce revine frecvent în opera sa, definindu-i structura particulară în complexul criticii veacului nostru**. În această carte a cărei primă ediție a apărut în 1955, autorul mărturisește că a urmărit să schițeze « un inventar al mijloacelor de expresie și de comunicare ale artistului». Cinci ani mai tîrziu, în 1960, apare* L'Art et l'Âme (Arta și sufletul) *care pornește de la premiza că « rolul esențial al artei, constanta sa, a fost de la origine un mod de expresie a omului ». Dar, consecvent unui principiu la care ne vom mai referi — arta ca realitate independentă — după ce studiază « raporturile cele mai strînse ale artei cu viața noastră », criticul năzuiește ca în paginile cărții sale să facă astfel încît « să trăiască viața artei». Unsprezece ani mai tîrziu, în 1971, René Huyghe completează această serie cu volumul* Formes et Forces — De l'Atome à Rembrandt (Forme și forțe — De la atom la Rembrandt). *Titlul și subtitlul pot părea surprinzătoare, dar cu limpezimea caracteristică stilului și gîndirii sale, criticul ne tălmăcește și sensul noțiunilor pe care le apropie —* forme și forțe *— și pe cel al extremelor între care cele două noțiuni sînt urmărite:* atom-Rembrandt: *« Nu numai că Forma joacă un rol fundamental la toate nivelurile realității, concrete sau spirituale, dar este indisolubil legată de un partener, tot atît de universal ca și ea, Forța. Fără ea, Forma nu s-ar putea constitui și, totuși, ea luptă fără răgaz pentru a o distruge. Acest cuplu dialectic, solidar cu cel format de* Spațiu *și* Timp, *însoțește conflictul de la faza de materie pînă la cea de artă, de la atom la Rembrandt, ignorînd hotarul pe care spiritele, în mod arbitrar împărțite în științifice și literare, au vrut să le stabilească între domeniul obiectiv și cel subiectiv». În 1974 și în 1976, prin* La Relève de l'Imaginaire. Romantisme — Réalisme (Schimbul imaginarului. Romantism — Realism) *și* La Relève du

---

* *În anul 1971, Editura Meridiane a publicat cartea lui René Huyghe,* Puterea imaginii, *traducere de Mihai Elin, prefață de Ludwig Grünberg. Cartea aceasta are la bază 13 conferințe prezentate de R. Huyghe la Televiziunea Canadiană, reluate și de unele televiziuni europene. Ediția originală a acestei lucrări a apărut în 1965.*

** *În anii din urmă, René Huyghe a publicat mai multe volume cu caracter de profesiune de credință, în care subliniază influențele primite; disociindu-se de colegii lui de generație, el evocă împrejurările formației sale intelectuale, morale, estetice, trasează evoluția personalității și a gîndirii sale. Dintre acestea citățm:* Ce que je crois, *Ed. Bernard Grasset, 1977;* De l'Art à la Philosophie. Réponses à Simon Monneret, *Ed. Flammarion, 1980. Un interviu cu René Huyge , realizat de Sanda și Valeriu Râpeanu, a fost publicat în revista* Secolul 20, *nr. 7—8—9/ 1978, hp. 202—211.*

Réel. Impressionisme — Symbolisme (Schimbul realului. Impresionism — Simbolism), R. Huyghe își încheie ciclul printr-o expunere monografică a evoluției artei, pînă la hotarul secolului XX, fiecare mare creator ce a dinamizat și a ilustrat aceste curente bucurîndu-se de o analiză aparte.

În primele trei volume ale acestui ciclu, R. Huyghe și-a propus o perspectivă longitudinală asupra artei, îmbrățișînd probleme esențiale cum sînt: dialogul omului cu arta, arta ca expresie a sufletului omenesc, formele și forțele ce i-au dat naștere și i-au determinat evoluția pentru ca, în final, să opereze o incizie transversală în operele creatorilor ce au definit cele patru curente dominante în secolul al XIX-lea. Acest mod de a înfățișa evoluția (și nu istoria) artei corespunde uneia din ideile de temelie ale gîndirii sale. Pentru René Huyghe, curentele artistice de pînă în pragul acestui veac se aseamănă cu « un personaj nou care, intrînd pe scena veacurilor, prezintă un caracter și-l dezvoltă în acțiunea care-i este hărăzită ». Bineînțeles, se grăbește autorul să adauge, această caracteristică a curentelor amintite « nu exclude complexitatea și nici chiar contradicția internă ». Și aceasta mai cu seamă în secolul al XIX-lea, « secolul confluențelor, în care se desăvîrșesc mai multe curente ce se contrazic, se combină, creează un adevărat vîrtej ». Acum se petrec « mutații profunde », « transformări ale civilizației, poate fără precedent în trecut și a căror amploare abia începe să fie apreciată în acest sfîrșit de secol al XIX-lea ».

Lui René Huyghe i se datoresc de asemenea două monumentale construcții critice al căror animator a fost, dîndu-le prin contribuția sa structura ideatică și direcția ideologică: L'Art et l'Homme (Arta și omul)* și L'Art et le monde moderne (Arta și lumea modernă)**. Cele două relații în care autorul așază arta: omul și lumea modernă sînt relațiile prin care el a privit întotdeauna acest fenomen, explicîndu-l pe principiul vaselor comunicante. Prin artă omul se exprimă, ajunge la înțelegerea propriei sale ființe, se împlinește, lumea îi devine mai accesibilă și mai inteligibilă. Dar raportul nu este unilateral, deoarece prin artă se îmbogățește cunoașterea omului. René Huyghe așază la temelia sistemului său, a gîndirii sale critice, ideea solidarității artei cu omul. De aceea el nu privește istoria artei ca pe un fenomen izolat, suficient sieși, ci o situează în ambianța psihologică, spirituală, socială, morală, politică, economică din care a luat naștere, fiecare din acești factori influențînd-o într-un grad mai mare sau mai mic, direct sau indirect, mijlocit sau nemijlocit, imediat sau prin recul, vizibil sau mai puțin evident. Dar această influență constituie un proces reversibil, arta determinînd la rîndu-i transformări în structura psihologică, morală a omului, a societății, creînd stări de spirit și modelînd perspective de percepere a vieții.

Ajunși aici, să încercăm a defini sistemul gîndirii lui R. Huyghe, să stabilim locul pe care-l ocupă în critica de artă afirmată la începutul anilor '30 cînd numele său se face cunoscut. Pentru a înțelege această carte, modalitățile ei specifice de abordare, de analiză, de explicare, de interpretare a curentelor, personalităților, operelor de artă, pornim de la mărturisirea pe care o face criticul în ultima sa carte autobiografică, intitulată semnificativ: De l'Art à la Philosophie (De la artă la filozofie): « Cred că sînt în mod fundamental un filozof », pentru ca mai departe să afirme, în același sens: « Atitudinea mea este filozofică ». Iar în interviul publicat în revista Secolul 20, el spune: « Am căutat să fiu în același timp istoric, critic, estetician, filozof ». În capitolul introductiv la vasta sinteză L'Art et L'Homme, R. Huyghe se autodefi-

---

* Lucrare în trei volume, publicată sub direcția lui René Huyghe, Librairie Larousse, 1957.

** Semnată René Huyghe și Jean Rudel, Librairie Larousse, 1970. Primul volum cuprinde epoca dintre 1880—1920, cel de-al doilea înfățișează evoluția artei din 1920 pînă în zilele noastre.

neşte din nou atunci cînd conchide că « pentru a pătrunde esenţa artei şi natura ei, trebuie deci ca istoricul să se alăture psihologului ». De altfel, René Huyghe a predat mulţi ani psihologia artei. (« Am fost primul, dacă nu mă înşel, care am obţinut o catedră avînd acest obiect de studiu; catedra a fost creată la cererea mea la Colegiul Franţei », preciza în interviul citat).

Întrebarea pe care ne-o punem de la bun început este legată de apartenenţa sa la o şcoală sau alta, de măsura în care sistemul său critic ilustrează o anume direcţie a gîndirii universale. Spirit suplu, ce nu se vrea omul « albului » sau al « negrului », R. Huyghe îşi apropie sisteme, teorii, explicaţii numai în măsura în care acestea îl ajută să înţeleagă geneza fenomenului artistic, forţele care au acţionat asupra acestui fenomen, conferindu-i expresia inedită, originală, inconfundabilă şi căile multiple în care arta a acţionat asupra omului.

Dar această disponibilitate critică, ce nu închide aprioric nici un drum, nu face din sistemul său critic unul de natură eclectică. Pentru că R. Huyghe nu-şi însuşeşte pur şi simplu anumite direcţii şi metode psihologice sau estetice, ci trece prin filtrul experienţei şi gîndirii sale tot ceea ce filozofia înţeleasă ca un summum al ştiinţelor şi critica de artă pot oferi ca explicaţie relaţiei dintre om şi artă. El îşi precizează astfel atitudinea: « Cred că trebuie să te înarmezi cu toate sistemele mentale elaborate şi în acelaşi timp să renunţi la ele ». Printr-o suită de imagini, el îşi explică atitudinea faţă de ideile primite, care nu trebuie să fie decît o experienţă gîndită şi nu « ca un tipar în care lichidul curge şi se solidifică, nici ca un trunchi de copac din care o ramură nouă caută să crească. Fiecare din aceste experienţe îmbogăţeşte: rămînem în acelaşi timp noi înşine în faţa operei de artă, dar şi cu o deschidere mai vastă a curiozităţii, datorată elementelor primite » (De l'Art à la Philosophie),

Un adevărat leitmotiv al operei sale îl constituie refuzul dogmatismului, al partizanatului estetic, al sectarismului doctrinar, al adevărurilor unilaterale. Criticul are convingerea că « realitatea vie şi mai ales cea psihologică, realitatea omului, care intervine cea dintîi în artă, este de o complexitate infinită ». Opera şi activitatea sa de profesor, de conferenţiar au statuat o viziune modernă asupra psihologiei artei: cărţile lui nu reprezintă doar demonstraţia unui sistem, ci vorbesc de « orgoliul naiv al tuturor doctrinarilor repede preschimbat în sectarism. Adevărul parţial se întîlneşte adeseori cu eroarea » (s. n.).

Drumul său a îmbinat încă din perioada de formaţie arta cu filozofia, recunoscîndu-şi — acum cînd îşi rememorează cursul vieţii — o adevărată « vocaţie » pentru artele frumoase, vădită încă din adolescenţă prin « pasiunea imaginilor » pe care o numeşte astfel cu un termen aparţinînd lui Baudelaire. Îşi aminteşte — acum, la peste şaptezeci de ani — de interesul lui precoce, neselectiv pentru albumele de artă, pe care le răsfoia cu o adevărată pasiune, la standurile editurii Flammarion. O precizare esenţială: de timpuriu a refuzat « arta fără culoare ». L-a atras şi muzica, recunoscîndu-şi nu atît un talent de pianist, pianul fiind instrumentul său preferat, cît o mare uşurinţă în descifrarea partiturilor. A dorit, de asemenea, să deseneze şi să picteze. Acest stadiu al căutărilor primei tinereţi o dată încheiat, arta plastică şi psihologia au rămas pentru el « două din versantele, două din forţele de atracţie » care au acţionat asupra lui. La început, aceste două pasiuni s-au dezvoltat pe principiul liniilor paralele. Să reţinem deci că « vocaţia artei » s-a manifestat de timpuriu, înainte chiar de-a lua cunoştinţă de artă pe cale sistematică. Ceea ce explică structura sintezei despre care vom vorbi mai tîrziu: filozofia nu duce la anihilarea trăsăturilor specifice artei, nu o transformă într-o anexă a gîndirii, frumosul nefiind înţeles ca o simplă şi nemijlocită ilustrare a unor idei.

René Huyghe a îmbogăţit perspectiva şi înţelegerea artei, a lărgit explicarea genezei acesteia, situînd-o într-un context de factori care şi-au pus amprenta asupra ei, fără însă a pierde din vedere specificul. Opera de artă ne apare —

așa cum va remarca cititorul și din această carte — nu ca un fenomen în sine și pentru sine. Geneza și structura artei rezultă din multiple procese psiho-sociale pe care criticul caută să le discearnă și să le reliefeze chiar dacă ele nu apar în mod evident, nu au o legătură cauzală imediată. Tot astfel procedează urmărind ecoul, influența artei, detectată atît în afara sferei ei tradiționale de acțiune, prin procese de înaintare și recul, cît și în modificările pe care le operează asupra privitorului, creîndu-i o optică aptă să recepteze ceea ce este nou sau, dimpotrivă, să refuze orice fenomen care-i șochează habitudinile. Apelînd la o gamă extrem de largă de factori sociali, morali, materiali, psihologici și estetici, înaintînd mereu către zone sufletești și mentale obscure, dar și către manifestări ale vieții curente — mai ales atunci cînd analizează arta contemporană — René Huyghe îmbogățește necontenit ceea ce am putea numi explicarea artei.

René Huyghe nu aduce perspective inedite în ceea ce privește « periodizarea » istoriei artei; propune în schimb puncte noi de vedere asupra genezei curentelor, asupra climatului sufletesc și psihologic din care s-a născut curentul respectiv și pe care la rîndu-i l-a influențat.

Dar, așa cum singur mărturisește, va trebui să cunoască școala franceză de psihologie audiind în special cursurile lui Georges Dumas și Pierre Janet pentru a-și defini o concepție în adevăratul înțeles al cuvîntului. Cartea lui Pierre Janet, Automatismul psihologic, a constituit « șocul care l-a orientat spre psihologie »*. În aceeași perioadă mai trăiește efectul a încă două șocuri intelectuale: « Bergson în filozofie și Proust în literatură », cu precizarea că cel care a scris În căutarea timpului pierdut « l-a fascinat » datorită « dimensiunii psihologice » a operei sale. Tentat la un moment dat de studiul medicinei, nu urmează totuși acest drum deoarece realizează treptat sinteza dintre « vocația artistică » și psihologie într-o direcție nouă pe care criticul a imprimat-o și a slujit-o cu fervoare timp de aproape cinci decenii: psihologia artei.

René Huyghe nu omite să amintească faptul că, în timpul studenției sale, apare cartea lui Henri Delacroix, intitulată Psihologia artei. Atunci și-a dat seama că nu în această direcție va trebui să se orienteze în cercetările sale, în parte și pentru că începuse să cunoască gîndirea lui Freud. Dar mai ales pentru că Henri Delacroix urmărea în tratatul la care se referă René Huyghe, publicat în anul 1927, « problema materiei care rezistă artistului și a procedeelor tehnice necesare pentru a învinge această opoziție în vederea creării operei de artă ». Or, René Huyghe explică în paginile cărții sale nașterea operei printr-un complex mult mai larg de factori, « lupta cu materia » și « procedeele tehnice » fiind componentele unui proces care își are sursa în lumea interioară a artistului. Și R. Huyghe vorbește despre lupta pe care o duce artistul. Dar transformarea motivului ales într-o operă de artă reprezintă viziunea sa personală, inedită; nu se reduce doar la o luptă cu materia, ci întruchipează concepția despre lume a artistului, despre existență, natură, sensibilitatea sa unică, neconfundabilă.

Să mai adăugăm că în alte lucrări, apărute tot după primul război mondial, Henri Delacroix socotea credința și limbajul drept aspecte esențiale ale activității spirituale, ceea ce îl situează la antipodul gîndirii raționaliste a lui R. Huyghe.

În Estetica sa, Tudor Vianu va cita cîteva din teoriile lui Henri Delacroix, cum ar fi cele privitoare la memorie, la relația dintre limbaj și sentimente, dar și aserțiunea acestuia potrivit căreia « Arta ne face să-l înțelegem pe artist », idee pe care o întîlnim și la René Huyghe.

---

* În Curs de Psihologie, ed. II, 1929, C. Rădulescu-Motru îl socotește pe Pierre Janet drept « unul din cei mai de seamă psihologi ai Franței contemporane », citînd din lucrările lui.

Vom reține, așadar, faptul că primul strat al formației sale se leagă de pasiunea pentru artă în toate ipostazele ei. De aceea, în momentul în care izbutește să unească cele două dimensiuni — dimensiunea sufletească și cea științifică — el acordă celei dintîi o pondere care reliefează structurile interne și specificitatea artei, esențial rămînînd aspectul calitativ, idee pe care-o urmărește și o evidențiază pe parcursul întregii sale opere.

Epoca formației universitare și intelectuale, mai precis anii '20, a coincis și cu expansiunea dincolo de hotarele Vienei a doctrinei lui Sigmund Freud. Întrebarea care se pune în mod firesc este în ce măsură Freud și mai cu seamă Jung i-au determinat gîndirea. Huyghe nu a fost dintre cei ce au respins a priori o doctrină care mai ales în anii aceia era întîmpinată cu mari rezerve. Căci, dacă psihanaliza a avut adepți fanatici, ea a numărat și adversari care au negat-o uneori fără s-o cunoască însă în toată complexitatea ei. Un intelectual pasionat de psihologia modernă nu putea să ignore psihanaliza. Dar ajunși aici, ne vom referi iarăși la ceea ce constituie trăsătura esențială a gîndirii sale, pe care am numi-o refuzul dogmatismului, a sistemelor închistate, a formulelor prestabilite, însușite sub impulsul primei lecturi. Freud, de pildă, a cărui perspectivă o vom întîlni nu numai o dată în explicațiile pe care René Huyghe le dă fenomenului artistic, i-a stîrnit în același timp «o revoltă și o iritare». Încă din momentul în care începe să-i cunoască scrierile — din anul 1923 — criticul de artă a avut rezerve la adresa magistrului vienez pe care l-a considerat «un spirit obsedat», opinie ce revine în paginile Dialogului cu vizibilul. Și chiar atunci, cînd, datorită lui Jung, Huyghe pătrunde esența freudismului, el mărturisește că n-a înțeles s-o aplice în mod exclusiv și exhaustiv, deoarece era încredințat că astfel ar face «să dispară specificul artei».

Unind arta cu filozofia, René Huyghe pledează în mod consecvent pentru autonomia estetică a artei, sintetizîndu-și astfel concepția: «Arta nu folosește decît imagini, deci simboluri». Și așa cum se va vedea, criticul își propune să descifreze prin prisma datelor psihologiei imaginile, să tălmăcească din aceeași perspectivă geneza, ca și funcția umană și artistică a simbolurilor. René Huyghe nu face să dispară unicitatea actului artistic, prin explicații ce aparțin unui domeniu exterior esteticului, ci, dimpotrivă, pune și mai mult în valoare ceea ce are specific arta, pătrunzînd în zonele sufletești adînci, căutînd tainele unui proces la capătul căruia, printr-un complicat și subtil joc neprevăzut de alchimii mentale și sufletești, se cristalizează imagini și simboluri cu o valoare și o semnificație universale.

În repetate rînduri, atît în Dialog cu vizibilul, cît și în alte lucrări ale sale, Réné Huyghe revine asupra urmărilor constrîngătoare pe care spiritul științific al secolului al XIX-lea, îmbibat de rigorile experimentaliste, le-a avut asupra artei. Dar această rezervă la adresa spiritului științific nu se contrazice cu aplicarea consecventă — devenită metodă — a datelor psihologiei în evidențierea genezei și înțelegerii specificului artei? Răspunsul ni-l dă tot René Huyghe cînd, într-una din cărțile pe care le-am inclus în categoria profesiunilor de credință, spune: «Spiritul filozofic nu poate fi suplinit de spiritul științific; bineînțeles, nu este nici contrariul lui, dar îl completează, printr-o lărgire, printr-o dezvoltare ce duce dincolo de limitele sale și de care gîndirea omului nu poate să se lipsească fără să știrbească din funcțiile ei» (Ce que je crois). În același sens, el atrage atenția asupra faptului că științele umaniste «nu trebuie să-și calchieze în mod îngust metodele după cele ale științelor fizice». După cum este și împotriva «unei extinderi abuzive, necontrolate» a formelor de gîndire proprii unei științe la «tot ceea ce nu ține de domeniul ei».

În concepția sa, arta și știința nu reprezintă «două lumi separate, cu frontiere și vameși, ci două viziuni compensatorii». De aceea, în cărțile lui, René Huyghe a demonstrat, explicit și implicit, «falsa opoziție dintre științe și artă»,

considerînd că între ele se stabileşte o relaţie complementară şi dialectică. « Formaţia exclusiv ştiinţifică » prezintă riscul de « a privi totul numai în limita spaţiului în care se desfăşoară materia respectivă », de a ne mărgini la « fatalităţile dintre cauză şi efect sau, altfel spus, la un determinism absolut al legilor şi chiar la hazardul calculului probabilităţilor ». Sistemul gîndirii sale este cel al unui om de artă, « dialogul » purtîndu-se nu din afara sferei de percepţie a frumosului exprimat prin imagini şi simboluri plastice, ci din interiorul ei.

Examinîndu-şi drumul parcurs, el arată că « a căutat să nu meargă spre gratuit, primejdie care pîndeşte ştiinţele umaniste ». Meditează la « marea lecţie pe care ne-o dau ştiinţele exacte » şi anume « necesitatea unei baze experimentale ». Ceea ce îl face să afirme că avem datoria « să ne sprijinim pe ceva solid », adică pe ceea ce « există ». De aceea, « gîndirea trebuie să se adapteze la real şi nu realul să se supună diviziunilor noastre pragmatice ». Sintetizînd ceea ce a susţinut în lucrările sale anterioare, René Huyghe insistă asupra necesităţii ca fiecare să aibă « experienţa sa », această experienţă necucerindu-se decît prin « durata interioară, domeniu al subiectivului, care vrea să înlăture cultul exclusiv al obiectivităţii. De aceea, omul are întotdeauna nevoie de o filozofie pentru a acoperi întregul cîmp al experienţei sale: spaţiu şi timp, realitate exterioară observată şi realitate interioară trăită » (s.n.). În fond, aceasta este cea mai elocventă autodefinire a sistemului său de gîndire. R. Huyghe rămîne în mod fundamental un critic pentru care esenţială este calitatea.

Cum cititorul va întîlni nu numai o dată această noţiune, să-i definim înţelesul pornind de la mărturiile autorului. Procedînd prin eliminare, el va spune în De l'Art à la Philosophie că nu dă acestei noţiuni sensul pe care-l are în fizică, adică « specificitatea unui lucru » şi trecerea lui dintr-o stare în alta, din energie calorică în energie luminoasă. Calitatea, după opinia sa, e « un cuvînt pe care-l folosim pentru a simţi că există două feluri de a percepe ». Cele « măsurabile », care ni se înfăţişează ca « date obiective pentru toţi » şi cele subiective, care apar ca « o realitate pe care o putem cunoaşte numai din interior », fără « intermediul simţurilor şi al instrumentelor, trăind-o direct, intuitus ».

Această « percepţie diferenţiată », insistă autorul, ce nu poate fi măsurată, reprezintă « specificitatea » care « nu determină numai originalitatea imposibil de a fi confundată », ci situează pe scara valorilor. Criticul se delimitează de perspectiva romantică asupra acestei noţiuni care exalta « viziunea personală »; el aşază un semn de egalitate nu atît între calitate şi preferinţa individuală, cît mai degrabă între posibilitatea « de a determina o stare de inferioritate sau de superioritate, apărute drept evidente, fără să ne referim la un sistem obiectiv de măsuri ». Sau, cum spune chiar în cartea de faţă, calitatea « nu se învaţă, nu depinde de nici o măsură pe care ar furniza-o un etalon gata făcut, ea se simte, se realizează în sine ». Calitatea reprezintă deci intuiţia valorii, posibilitatea de a trăi nu numai sufleteşte arta, ci de a percepe locul pe care-l ocupă ea pe scara desăvîrşirii expresiei.

Am vrea să prevenim o confuzie, şi anume una legată de caracterul aparte al demersului său, de faptul că, în chiar titlurile unora din lucrările sale apar termeni ţinînd de psihologie, sociologie şi chiar de ştiinţele exacte; aşa cum René Huyghe a afirmat în repetate rînduri, şi vastele sale lucrări ne-o demonstrează, perspectiva sa este una filozofică, iar formaţia sa a fost una artistică şi ştiinţifică. Spiritul ştiinţific s-a convertit însă în spirit filozofic care domină, înglobează şi sintetizează datele tuturor disciplinelor într-o viziune de ansamblu asupra lumii. Definindu-l de la bun început drept un estetician ce respinge formulele univoce, certitudinile prezumţioase, poziţiile violent partizane, vedem în René Huyghe un gînditor liber de prejudecăţi în demonstrarea unei idei.

Vorbind despre reacţia stîrnită de opera lui Cézanne, pe care unii l-au socotit doar un precursor al cubismului, René Huyghe îşi afirma din nou ostili-

tatea în fața «atitudinilor dogmatice» care «prin simplismul lor, sînt mai lesne de formulat: ele seduc o epocă și modele sale, dar nu le supraviețuiesc, în timp ce concepțiile nuanțate, mai docile față de complexitatea naturii umane, se apropie de viață, singura garanție a duratei» (L'Art et le Monde moderne, vol. I). În același capitol aflăm o propoziție ce explică și mai bine atitudinea sa în fața artei și rolul pe care îl atribuie ideilor în dezvoltarea acesteia: «O artă nu decurge niciodată dintr-o teorie; aceasta intervine pentru a ratifica arta, a o explica și, prin conștientizarea pe care i-o impune, înrîurește dezvoltarea acesteia».

Deci René Huyghe urmărește și evidențiază legile interne ale artei, pornind de la ceea ce-i este specific; nu o asimilează și nici n-o supune rigorilor unei alte discipline. Viziunea sa este dinamică și, bineînțeles, gîndul ne duce la teoria asupra formelor și forțelor expusă în capitolul introductiv al volumului cu același titlu, dar și pe parcursul acestei cărți. Sintetizată în doi termeni, concepția sa privitoare la istoria artei ar fi: evoluție și echilibru. «Reînnoirea neîncetată» a artei constituie un leitmotiv al operei sale. Am putea stabili chiar o anumită schemă, ce n-are nimic rigid, fix, imuabil, a modului cum R. Huyghe stabilește evoluția unui nou curent. Surprinde mai întîi faptele care încetează de-a se mai înscrie pe orbita curentului dominant, aflat la apogeu, semne ale destabilizării, chiar atunci cînd nimic nu pare să-i tulbure supremația artistică. Urmărește apoi modul cum acești germeni, care la început nu aveau nimic neliniștitor, se transformă în elemente dizolvante, în factori de negație a ceea ce a fost mai înainte, afirmînd un nou sistem de imagini sau simboluri, fie dezvoltînd, continuînd anumite trăsături cunoscute, dar modificîndu-le substanța sau expresia, fie negîndu-i total, violent, pe predecesori. R. Huyghe sesizează acest sens al evoluției într-o operă care exprimă în mod manifest o nouă înțelegere a relației artă-realitate, artă-om, artă-societate, sau într-un detaliu, într-o expresie a unei figuri, într-o perspectivă inedită a luminii și umbrei, într-o așezare diferită în pagină decît cea consacrată. Astfel încît istoria artei, așa cum o concepe și o explică René Huyghe, se încarcă de dinamismul și neprevăzutul oricărui proces de evoluție spirituală. Sîntem preveniți: «Istoria ne demonstrează că arta, ca și viața a cărei proiecție este, n-a înaintat niciodată pe o singură cale spre un țel unic. Tot ceea ce este rectiliniu duce la moarte cu încremenirea ei. În realitate, drumul vieții e rodul unei tensiuni continue între poli adverși, care, atrăgînd-o rînd pe rînd, o antrenează de fiecare dată puțin mai departe, puțin mai încărcată de experiență și întotdeauna apță de aventuri neprevăzute» (L'Art et le Monde moderne, II). Vom observa în Dialog cu vizibilul, ca de altfel în toate studiile sale, cum René Huyghe caută să pună în evidență atît devenirea previzibilă, cît și ceea ce constituie un fenomen de ruptură violentă, neașteptată. Dar chiar fenomenele de irupție își au explicația lor și criticul nu lasă nimic pe seama hazardului. Evoluția artei de după 1920, semănată cu atîtea scindări spectaculoase, este explicată prin factori de natură multiplă din care nici moda, nici manevrele colecționarilor și ale galeriilor de artă, posibilități infinite în comparație cu trecutul de a face cunoscută o operă, un autor, un curent, nu lipsesc. Dar nu aceste elemente sînt, bineînțeles, hotărîtoare. Le amintește doar pentru a situa arta în întregul complex de factori ce acționează asupra ei. Esențială este criza civilizației secolului nostru, care, «prea încrezătoare în ea însăși, plină de vertiginoasele-i progrese în domeniul industrial și științific, crede că toate jocurile sînt permise. Și-atunci le-a consacrat forțele sale intelectuale și sensibile» (L'Art et le Monde moderne, I).

Uneori simțim că autorul nu aprobă și mai ales nu aderă la un anume curent, se obiectivează subliniind, cum ar fi în cazul suprarealismului, elementele noi ivite în evoluția artei, dar și limitele lui. Urmărind trecerea de la impresionism la arta modernă prin fauvism, trecerea de la impresionism la cubism prin Cézanne și Seurat, René Huyghe degajă sursele profunde ale dualității artei moderne.

După opinia sa, această dualitate își are sorgintea în tendința unei noi construcții plastice a realității, expresionismul, fauvismul și cubismul fiind caracteristice în acest sens și, dimpotrivă, în revelația sugestivă a zonelor interioare încă neexprimate ale ființei noastre, cum a procedat suprarealismul. Alături de dualismul: noua construcție a spațiului-relevarea abisurilor sufletești, care duce la o «alternanță contradictorie a școlilor succesive», René Huyghe pune în evidență dualismul geografic și etnic, acela dintre nord și sud, dintre țările mediteraneene cu «dominanță latină», cu o formație intelectuală mai pronunțată «prin vechimea și metodele sale», și țările de dincolo de Alpi, unde «percepțiile intuitive continuă să domine (...) Ponderea celei mai obscure vieți mentale, a celei mai apropiate de impulsurile elementare și de intensitățile pasionale, prevalează asupra celei a elaborărilor rațiunii» (L'Art et la Vie moderne, I), explicînd astfel apariția expresionismului. Revine asupra acestei idei, arătînd că rolul jucat de «rădăcinile etnice se verifică în diversitatea artei moderne», adică unde ne-am aștepta mai puțin. Ce am vrut să demonstrăm cu acest exemplu? Faptul că René Huyghe caută toate determinările care au concurat la geneza unei mișcări estetice, conferindu-i o anume fizionomie.

Insistînd pînă acum asupra viziunii sale dinamice privitoare la istoria artei, putem lăsa o impresie unilaterală, deformată chiar, asupra concepției sale. Criticul nu urmărește doar factorii care concură ca arta să se afle într-o nevoie continuă de afirmare a noului, chiar în momentele în care nici o forță internă sau externă nu pare să-i amenințe stabilitatea. René Huyghe pornește de la ideea că arta, ca orice organism, trebuie să-și dezvolte la maximum posibilitățile cu condiția să realizeze un echilibru intern, acesta fiind după opinia sa «umanismul, în sensul cel mai larg».

Concepția lui despre umanism o aflăm exprimată încă din primele pagini ale acestei cărți, cînd criticul afirmă că «problema artei este o problemă umană» și nici o întrebare nu poate fi pusă în artă decît în raport cu omul. Refuzînd «elitelor» dreptul de «a eșafoda visuri solitare și disprețuitoare», R. Huyghe socotește că arta care «pornește de la senzațiile familiare contemporanilor noștri poate să dezvolte toate valorile afective și spirituale pe care domnia exclusivă a acestor senzații părea să le amenințe». Opera lui René Huyghe urmărește triumful acestor valori într-o încleștare, vizibilă sau ascunsă, cu tenebrele. «Adevăratul și eternul umanism» se află, după opinia lui, în «păstrarea, în afara modei, a conștiinței unei vieți în care inima și spiritul să poată găsi, datorită celor mai diverse forme, un avînt și un echilibru statornic».

Umanismul înseamnă pentru R. Huyghe dezvoltarea continuă a valorilor intelectuale și afective, a ceea ce spiritul și inima întruchipează în formule expresive. În citatul de mai sus, am întîlnit și noțiunea de echilibru, așa cum am văzut, adevărată permanență a operei sale, idee fundamentală a investigației și finalitate a cercetării sale. Alături de căutarea valorilor intelectuale și afective, echilibrul ar fi cea de-a treia componentă a umanismului, în accepțiunea lui René Huyghe. Din acest punct de vedere, îl putem apropia pe criticul francez de Tudor Vianu. Dar față de esteticianul și profesorul român, René Huyghe, adevărat artist el însuși, dă viață, recreează în pagini de carte universul operei plastice, fapt care ne duce cu gîndul mai degrabă la George Călinescu.

Nu numai pentru că două din monumentalele lucrări a căror construcție a conceput-o și unde a elaborat marile capitole de sinteză așază arta în ecuație cu omul și cu lumea modernă, iar un volum al ciclului deschis cu cartea de față stabilește legătura între artă și suflet încercăm să discutăm modalitățile în care aceste ecuații sînt prezente în opera lui. Ci și pentru că toate scrierile sale au ca punct de plecare și ca țel această explicație. Am putea oare să-l considerăm pe René Huyghe un sociolog al artei? Nu, căci el se delimitează de Pierre Francastel și de Erwin Panofsky. În cazul lui Pierre Francastel, recunoaște că au

avut un demers înrudit, « chiar dacă nici el n-a suferit influența mea, nici eu pe-a lui. El a fost mai înainte de toate un sociolog, iar eu un psiholog care n-a înțeles să se mărginească la psihologia colectivă». Cît privește sistemul lui Panofsky, îl consideră « adevărat, dar insuficient» deoarece « în analiza psihologică» nu trebuie să ne lăsăm dominați de trimiterile la datele exterioare, ci să determinăm caracterul unic, de neînlocuit, indiciul propice pe care artistul îl imprimă spontan (natura sa profundă acționează în momentul acela) elementelor pe care le împrumută, pe care le primește sau care-i sînt impuse» (De l'Art à la Philosophie). *Și încheie capitolul dedicat acestor delimitări, subliniind că nu-l contestă nici pe Panofsky, nici pe Francastel. Vrea doar « să completeze psihologia colectivă și iconografică a lui Panofsky prin evidențierea o dată mai mult a proiecției individuale și subiective»* (Ibidem).

Dacă am căuta să definim esența concepției sale privitoare la relația dintre societate și artă, ar trebui să pornim de la întrebarea pe care și-o pune în Ce que je crois — « *Poți studia o epocă fără să-i cercetezi arta ?* » —, *o pagină mai departe întregind această întrebare: « O operă de artă, oricît de individualizată ar fi vrut-o autorul, pînă la a fi uneori confesiunea evidentă a ceea ce-l diferențiază de ceilalți, lasă întotdeauna să se descifreze, în transparență, ca un filigran, pecetea timpului care se imprimă în ea». Pentru autor,* arta și omul *sînt două noțiuni ce nu pot fi disociate. Aș vrea să înțelegem esența atitudinii sale citindu-i cuvintele de la începutul trilogiei dedicată acestei relații fundamentale: «. . . arta este o funcție esențială a omului, indispensabilă individului ca și societăților și care li s-a impus ca o necesitate încă de la originile preistorice». Prin artă, continuă René Huyghe, « omul se exprimă mai complet, deci se înțelege pe sine și se realizează mai bine, iar lumea înconjurătoare îi devine mai inteligibilă și mai accesibilă». Dar autorul nu pierde din vedere esența, specificul artei. El nu integrează arta* cunoașterii lucide *și nici* moralei. Recunoaște *că uneori morala și arta, eticul și esteticul se învecinează și nu ararecri au loc fenomene de interpenetrație. După cum și observația lui, că uneori acestea se confundă, este pe deplin justificată.*

Cărțile sale — și nu numai cea dedicată Artei și Omului — pun în evidență legătura indisolubilă dintre acești doi termeni care s-au născut în același timp și care, pe parcursul mileniilor, au stabilit relații evidente sau mai puțin vizibile, dar niciodată nu s-au dezvoltat paralel sau ignorîndu-se reciproc. Conform principiilor sale antidogmatice, care resping extremele și anexiunile abuzive, R. Huyghe nu confundă nici un moment cele două noțiuni: nu izolează arta de istoria generală a societății, n-o privește ca pe un fenomen suficient sieși, nici n-o identifică însă cu istoria. Pornind de la faptul că arta nu se poate sustrage influenței ambianței și dînd exemple concludente, criticul arată că opera impregnată de caracterele specifice ale timpului și mediului « transformă un caracter propriu economic și social într-un mod de expresie artistică și creează astfel o nouă formă». Aceasta « ascultă de o lege distinctă de legile ce conduc istoria». Procesele de influență, de confluență, de interdependență nu duc, în viziunea lui René Huyghe, la confuzia noțiunilor, la ștergerea caracterelor distincte, particulare, la ceea ce arta are ca trăsături specifice, proprii. Studiind relația artă-om, artă-societate, criticul nu creează niciodată legături de dependență, de servitute, ci de reciprocă influență, de permanentă întrepătrundere. Omul și societatea determină evoluția artei, conferindu-i anumite trăsături specifice mediului, concepțiilor, credințelor, idealurilor sale, modului său de viață, precizează criticul. Opera de artă o dată creată devine o realitate estetică independentă, tot atît de adevărată ca realitatea care i-a dat naștere. De aceea, în toate cercetările sale, René Huyghe privește arta ca pe un receptacol al unor influențe multiple de ordin social, filozofic, moral, estetic, ca pe-o oglindă, dar nu ca o oglindă pasivă ce reflectă pur și simplu o realitate, ci care acționează la

rîndu-i asupra omului. El cercetează arta ca pe o lume aparte căutînd să-i pună în evidență structura originală, regulile specifice, logica internă, inconfundabile cu cele ale oricărui alt domeniu.

De aici și structura criticii sale. Originalitatea concepției sale o aflăm, așa cum arătam la începutul acestui cuvînt introductiv, în sinteza dintre spiritul filozofic și vocația artistică. Sinteză ce exclude angajarea dogmatică cu scopul de a demonstra o teorie, o idee, o asertiune. Ideea care se repetă este cea a unității dintre sensibil și intelectual. În Ce que je crois, René Huyghe spune că sensibilul izolat de intelectual se înăbușă în obscuritate, iar intelectualul separat de sensibil «se usucă în sterilitate». Nici unul, nici celălalt nu se pot justifica — după opinia lui — decît printr-o atitudine spirituală. Deci interogînd societatea, interogînd epoca, interogînd omul cu toate gîndurile lui, credințele, visurile, creațiile — René Huyghe ajunge la realitatea care le-a înglobat și le-a topit într-o sinteză unică, originală, în care trăiește tot ceea ce artistul a primit și a asimilat, avînd o viață a sa, o existență autonomă: opera de artă.

Dialogul său cu opera de artă se desfășoară «pentru a elucida, a traduce în gîndire curentele ce se pot stabili între operă, artist — care, prin ceea ce are de spus, se află la originea operei — și receptorul care sînt eu».

Acesta este sensul unuia din dialogurile pe care un spirit însetat de cunoaștere, căutător al echilibrului, al adevărurilor rezultate din experiență și confruntare, îl duce cu arta tuturor timpurilor.

Cartea de față ne deschide orizonturi nebănuite în lumea vizibilului, adică a artei eterne înțeleasă în structura ei polimorfă, în evoluția ei dialectică, în mișcarea ei perpetuă care, o dată ajunsă la stabilitate, își reîncepe drumul de milenii, nu cu sentimentul gratuității, al unui împovărător drum al lui Sisif, ci cu conștiința că izvoarele sale nu pot secătui.

VALERIU RÂPEANU

1. Leonardo da Vinci. *SFÎNTA ANA*. Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

INTRODUCERE

„Iubirea *e cu atît mai arzătoare cu cît* cunoaşterea *e mai deplină.*"

Leonardo da Vinci

De ce *mai* scriem despre Artă? Şi-n definitiv de ce scriem despre Artă? Nu s-a comentat îndeajuns, nu s-a explicat ceea ce ar trebui doar privit, ceea ce e creat pentru a fi privit? Văzul n-are de-a face cu spusul, nici tabloul cu teoriile . . .

Da, dacă omul ar putea privi cu ochii şi nu cu deprinderile, cu prejudecăţile şi credinţele sale. El însă vede doar ceea ce e obişnuit să vadă, după cum ascultă şi aude doar ecoul gîndurilor sale înrădăcinate. Totul îi slujeşte drept oglindă pentru a-şi regăsi nu adevăratul chip (dar şi-l cunoaşte oare?), ci pe acela pe care crede că-l are şi pe care şi-l doreşte.

Ce să spunem despre omul civilizat, prea intelectual, format, de generaţii, să perceapă totul numai prin intermediul ideilor! Sîntem hrăniţi, îmbuibaţi cu dogme despre artă, cu definiţii devenite convingeri, atît de asimilate încît le luăm drept instincte, cînd de fapt ele se substituie instinctelor şi, interpunîndu-se, le împiedică să iasă la lumină. Cochiliile moarte ale hranei noastre abstracte au ridicat pe nesimţite în jurul nostru un zid de deşeuri care ne împrejmuieşte şi ne limitează şi pe care, în cele din urmă, îl luăm drept orizont.

Dar ce putem folosi dacă nu tot idei pentru a nimici aceste conglomerate de idei şi pentru a deschide în ele breşe prin care să circule aerul şi privirea? Ce să folosim dacă nu cuvinte, pentru a distruge falsul prestigiu al cuvintelor? Tot la reflecţie ne întoarcem de fiecare dată pentru a afla, dincolo de obstacolul rutinei, drumul lucidităţii, pentru a cîntări partea de adevăr aflată în teoriile şi părerile preconcepute, dar o parte sistematizată — şi pentru a respinge

orbirea voită — pentru ca, prin conştientizare, să redăm senzaţiilor şi sentimentelor noastre libertatea de manifestare.

Această îndatorire cere o scrupulozitate constantă a gîndirii şi onestităţii, la care epoca noastră nu ne incită defel. Ea are deviaţiile sale mentale, cum ar fi aceea — nu lipsită de interes — de a ne încredinţa că un gînd se justifică doar prin ingeniozitatea descoperirii lui şi că se poate uşor lipsi de un centru de greutate. Inteligenţa contemporană, asemenea minerului, îşi sapă galeria oriunde vede cu ochii, doar-doar să scoată ceva la lumină. Nu se mai gîndeşte încotro să se îndrepte; îşi uită răspunderile, transformîndu-se într-un joc. Cuvintele, odinioară încărcate de semnificaţia ideii, se îmbată singure; ideile, chiar şi ideile, a căror admirabilă misiune este de a tălmăci cu claritate întunericul prezent în noi, nu se mai deduc decît din valenţele lor dialectice.

Or un gînd nu se justifică numai prin aceea că am ştiut să-l concepem; creierul n-are obligaţia să-l secreteze din datele realităţii precum acidul pe-o cretă pentru a produce bule irizate, născute dintr-o operă de dezagregare şi de distrugere. El nu-i demonstraţia unui mecanism mental suplu, căci înainte de orice trebuie să-şi controleze izvoarele şi mersul aderînd la ceea ce se verifică.

Arta, devenită unul din centrele de interes ale timpului nostru, a pătimit, în primul rînd, de pe urma acestei vegetaţii încărcate de parafraze care-o înlănţuie şi-o înăbuşă sub lianele-i pornite la întîmplare, doar de dragul proliferării. Simţi atunci nevoia să aplici, da, o dată mai mult, gîndirea asupra artei, dar pentru a vedea limpede în această logomahie, pentru a regăsi contactul cu adevăruri verificate prin fapte. Singurele valabile, în această privinţă, sînt operele. Ambiţia acestei cărţi este aşadar nu de-a se substitui lor, nu de-a le exploata în mod tendenţios pentru a confirma doctrine preconcepute; ambiţia ei este de-a se apropia cu smerenie, cu blîndeţe, de realitatea artistică, apoi de-a lămuri ceea ce s-a încercat, ceea ce s-a urmărit; ambiţia ei este, în fine, de-a înţelege originea şi valoarea umană a artei.

Pentru aceasta e nevoie să-ţi asiguri un domeniu bine delimitat; pictura, în care imaginea îşi desfăşoară multiplele-i resurse, pare cea mai fecundă. Aşadar, cu ajutorul picturii, cu ajutorul a ceea ce a creat ea odinioară, cu ajutorul a ceea ce creează astăzi, vom analiza natura operei de artă, puterile, raţiunea ei de a i.

Scrutînd lumea şi aparenţele ei, pictorul îi pune o întrebare; dar prin modul cum o reprezintă, el îi interpretează răspunsul, uneori chiar i-l dictează. Astfel, prin pictură, omul angajează *Dialogul cu vizibilul*. Uneori artistul, aproape mut, se mărgineşte să asculte, să înregistreze ceea ce aude: atunci i se spune realist; alteori ridică tonul, vociferează, acoperă vocile lucrurilor: iată care e tendinţa contemporanilor noştri.

De-a lungul veacurilor, de-a lungul mileniilor, dialogul se continuă, într-un limbaj şi cu ajutorul unor replici mereu noi, în care se exprimă deopotrivă dialogul cu universul, precum şi cel cu noi înşine.

Şi atunci, dar abia atunci, ne vor apare liniile mari ale unei filozofii a artei. Nu vom avea însă dreptul să aspirăm la ea decît după ce am acceptat servituţile unei cercetări oneste şi metodice care să dea în vileag, potrivit unei ordini progresive şi continui, aspectele diverse, uneori aproape contradictorii, al căror echilibru final va permite o concepţie de ansamblu.

Această concepţie nu se va putea aşadar rezuma în cutare sau cutare formulă propusă la întîmplare; ea se va desprinde din totalitatea formulelor şi va fi aflată la capătul unui drum perseverent. Nu e această carte sistematizarea şi concluzia unei munci întreprinse fragmentar, de-a lungul a douăzeci şi cinci de ani de conferinţe şi de cursuri? De aceea am crezut că e necesar să lăsăm

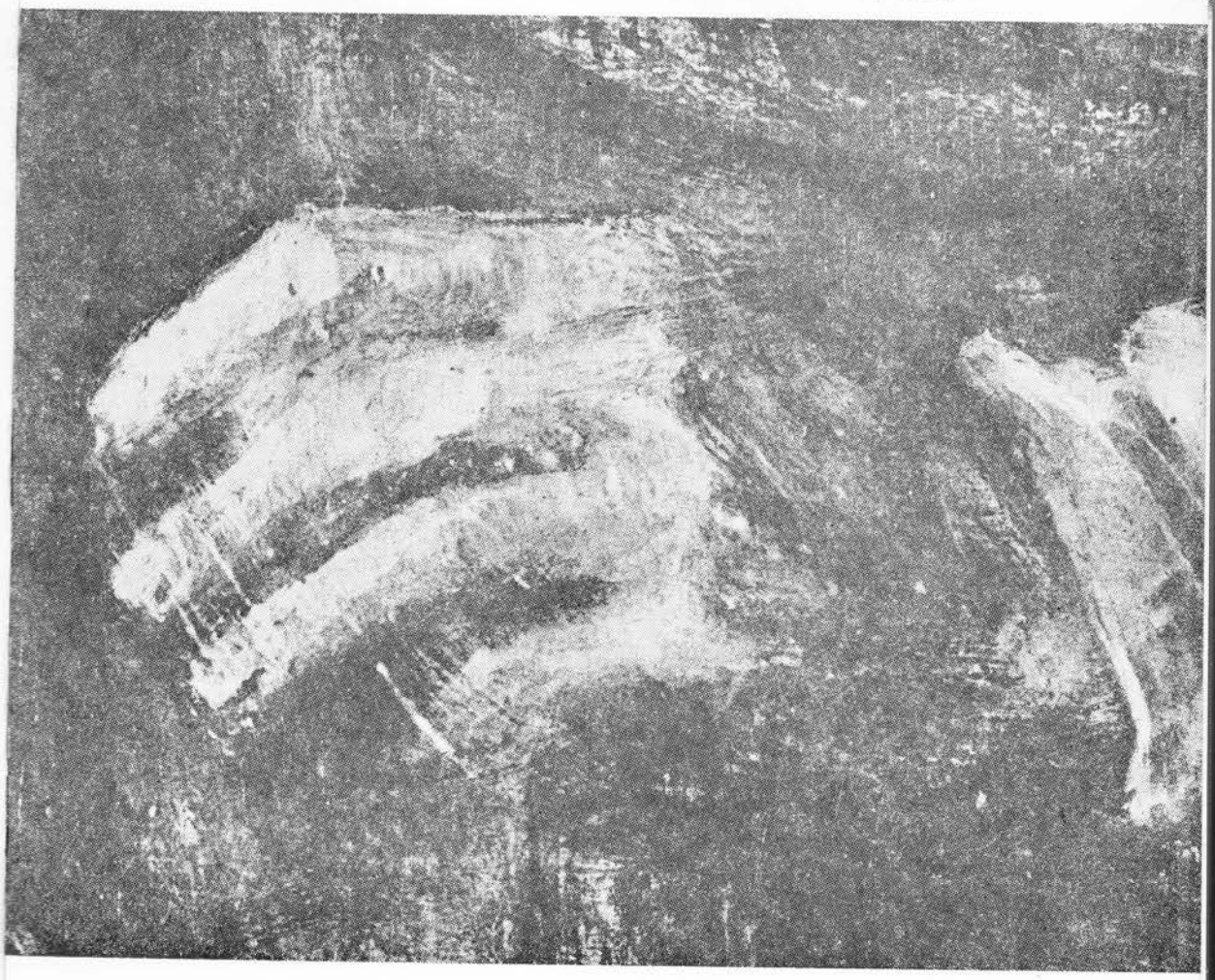
de-o parte aprecieri ce şi-au pierdut noutatea pe care au avut-o poate în momentul enunţării lor şi care, uneori, au mai fost reluate. Ce contează că o idee pare un truism sau un paradox, dacă ajută la înţelegerea artei, în imensa ei diversitate?

A înţelege nu înseamnă să dobîndeşti cîteva idei uşor de mînuit; înseamnă să le pătrunzi, să te pătrunzi de ele. Va trebui deci să revenim în repetate rînduri asupra cîtorva probleme esenţiale, înarmaţi cu o experienţă sporită, pe măsură ce parcurgem capitolele cărţii: serpentinele succesive ale unui drum par să revină în acelaşi loc; ele permit totuşi să domini mai bine, într-un peisaj, puncte pe care le-ai mai atins doar în treacăt şi să le situezi în fine în ansamblu.

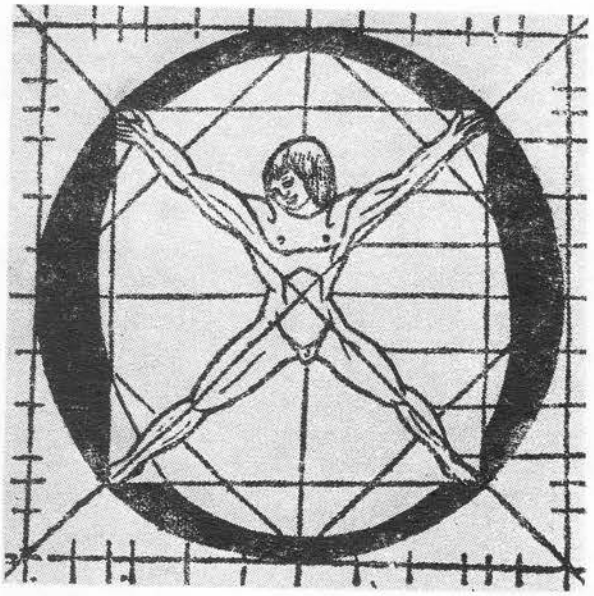
Arta ne va apărea inseparabilă de specia noastră: a existat din ziua în care s-a născut omul. Niciodată poate n-a fost atît de măreaţă ca în epocile în care oamenii nu ştiau, nu se întrebau ce este ea şi nici nu bănuiau existenţa ei . . .

Între ochiul şi privirea pictorului intervine misterul artei.

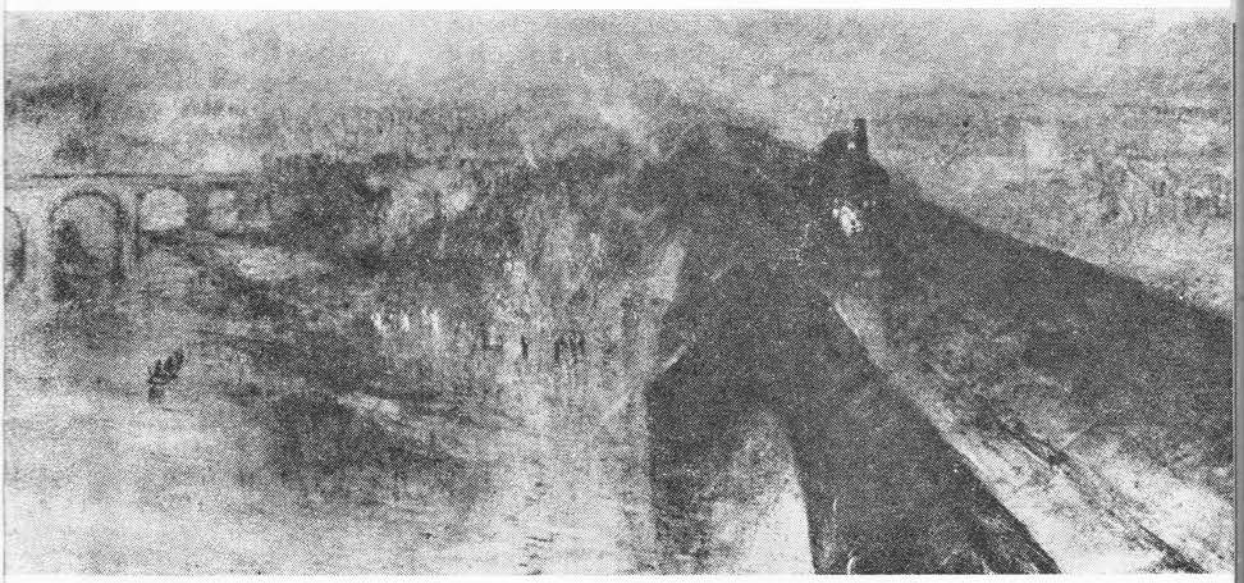
2. REMBRANDT. *PELERINII DIN EMAUS.* Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.



Dimpotrivă, n-a fost niciodată atît de importantă, atît de obsedantă ca în vremea noastră; niciodată atît de răspîndită, atît de gustată, dar niciodată atît de analizată, atît de explicată. Ea profită (pictura mai ales) de rolul primordial pe care imaginile îl cuceresc în civilizaţia noastră. În acest simplu fapt, în cauzele ca şi în consecinţele sale, cu mult mai mult decît în teoriile care se înmulţesc în epoca noastră, se află accesul la misterioasa lor putere, arta nefiind decît înţelegerea, exploatarea. Epoca noastră ne invită aşadar la prima dintre experienţele urmărite pentru a fundamenta această anchetă şi ne dictează astfel preambulul cu care trebuie să se deschidă.



3. *CONSTRUCŢIE DE LITERĂ POTRIVIT PROPORŢIILOR OMENEŞTI* de Geoffroy Tory.



Două ritmuri: reveria de odinioară și frenezia de astăzi.
4. TURNER. *PLOAIE, VAPORI, VITEZĂ.* Fragment. National Gallery, Londra.

PREAMBUL LA ,,PUTERILE IMAGINII'' *

,,Mai mult ca oricînd popoarele
au nevoie de imagini.
. . . Privirea înlocuiește meditația.''
A. DE MONZIE (1939)

I. SEMNELE TIMPULUI

NICIODATĂ arta n-a stăpînit spiritele ca în acest început de veac XX și n-a ocupat un loc atît de important în curiozitatea omului cultivat; aceasta pentru că beneficiază de un fenomen mult mai amplu: lumea modernă e solicitată, obsedată de tot ce e vizual.

PRIMATUL VIZUALULUI — Vitrinele librăriilor de la 1900 ,,se citeau'': erau o masă compactă de coperte, timid înveselite de un galben sau un roșu, ca un

* Poate că nu e de prisos să reluăm și să grupăm aici reflecții asupra nașterii unei noi civilizații, ,,civilizația imaginii'', reflecții pe care de zece ani le-am expus în numeroase conferințe și interviuri pe care le-am publicat cu începere din 1947 (*L'Art et la Civilisation moderne*, ,,Bulletin de l'Institut national genevois'', LII, etc.). Să mi se ierte insistența pentru a justifica mai bine, în pragul acestei cărți, importanța *actuală*, pentru înșeși destinele noastre, a artei și a înțelegerii ei cît mai lucide.

mozaic tipografic. Vitrinele de astăzi au devenit adevărate expoziții de imagini. Nu numai cartea de artă invadează vitrinele cu „supracoperta" ei ilustrată, dar și celelalte tipărituri îi urmează exemplul. Nu demult, în Italia, o colecție foarte răspîndită de romane celebre prezenta pe coperta fiecărui volum cîte o reproducere după un maestru al picturii, atrăgătoare, dar adeseori aleasă fără nici o noimă.

Vitrina se transformă în spectacol: mulaje de mîini, un întreg aranjament de rame și obiecte, pentru a atrage mai ușor ochiul, se combină cu baletul auto-

Evoluția cărții ne îngăduie să urmărim diferitele raporturi dintre text și imagine de-a lungul veacurilor.
Manuscrisele Evului Mediu îmbină strîns cuvîntul scris cu miniatura.

5. BIBLIE MORALIZATOARE DIN SECOLUL AL XIII-LEA. Explicarea „Cîntării Cîntărilor". Biblioteca Națională, Paris.

Primele cărţi tipărite nu urmăresc decît să reproducă aspectul manuscriselor.

6. MEŞTERUL FRANÇOIS. Înluminură pentru *CETATEA DOMNULUI* de sfîntul Augustin. Rezultatele neascultării primului om. În jurul anului 1475. Biblioteca Naţională, Paris.

7. *LITURGHIERUL DIN VERDUN.* Paris, 1481. Biblioteca Naţională, Paris.

mat al paginilor care se întorc singure, al *best-seller*-ului ce se roteşte pe un pivot, cu ilustraţiile luminoase ale unui ecran mat.

Să nu mai poată textul să se sprijine decît pe seducţiile imaginii? Uneori el renunţă, dispare şi există librării care nu mai oferă decît reproduceri înrămate ale unor capodopere. Acesta e primul indiciu care atrage atenţia trecătorului.

Dar alunecarea literaturii spre artă se vădeşte şi prin mărturii mai puţin exterioare. „Faptul literar" îşi păstrează locul de frunte pe care-l merită, dar trebuie să se strîngă puţin pentru ca alături să se instaleze „faptul artistic". Fiecare are săptămînalele sale. Numele unor mari pictori concurează şi uneori întrec în opinia publică pe cele ale marilor scriitori, odinioară suverani fără rival. Au cunoscut oare Barrès, France, acum cincizeci de ani, vertiginosul prestigiu care l-a ridicat pe Picasso la proporţiile unui mit, de care se preocupă omul de pe stradă?

Tentaţia transfugului se exercită potrivit unor legi contrare: odinioară, un Fromentin, pictor, visa laurii romancierului; astăzi, puţini sînt romancierii care să nu fi fost tentaţi o clipă de critica de artă. Nu s-a lansat oare o colecţie de albume dedicate maeştrilor penelului, „semi-zeii", în care, pentru a-i comenta, se făcea apel exclusiv la maeştri ai peniţei? Aragon ne-a dăruit un *Courbet*;

Cartea clasică se exprimă prin text şi tot din el îşi trage frumuseţea.

8. PLUTARH. *VIAŢA OAMENILOR ILUŞTRI.* Lyon, 1572.

Eluard, o culegere de poeme inspirate de pictura contemporană şi care se intitulează, semnificativ, *Voir*. Cocteau s-a făcut desenator.

Celebrităţile literelor perpetuează exemplul dat de Baudelaire, mare vestitor al timpurilor noi: „A proslăvi cultul imaginilor (marea, unica, cea dintîi pasiune a mea)" *. Claudel sesizează pentru noi ceea ce *ochiul ascultă*. Malraux ne face să auzim *Vocile tăcerii*.

Transfugi? Ar trebui mai degrabă să vorbim despre convertire. E mult de cînd Malraux a suferit atracţia vizibilului; încă în 1936, pe cînd turna filmul său *Speranţa*, descoperea expresia fotografică; de-atunci, a urmărit istoria civilizaţiei cu ajutorul *Muzeului imaginar*, adică imaginat, dar şi făcut din imagini, din acele imagini cărora le-a rezervat locul precumpănitor în numeroasele cărţi despre artă a căror editare a îndrumat-o.

Mai recent, romancierul André Chamson, de altfel el însuşi conservator al unui muzeu „real", s-a alăturat tezei asupra priorităţii crescînde a vizualului, a răspîndit-o prin numeroase conferinţe şi chiar a reluat denumirea de „civilizaţie a imaginii".

Fapte episodice sau fenomen major al timpului nostru? Nu-i acesta simptomul unei deplasări a interesului, al unei adevărate transformări (mai mult

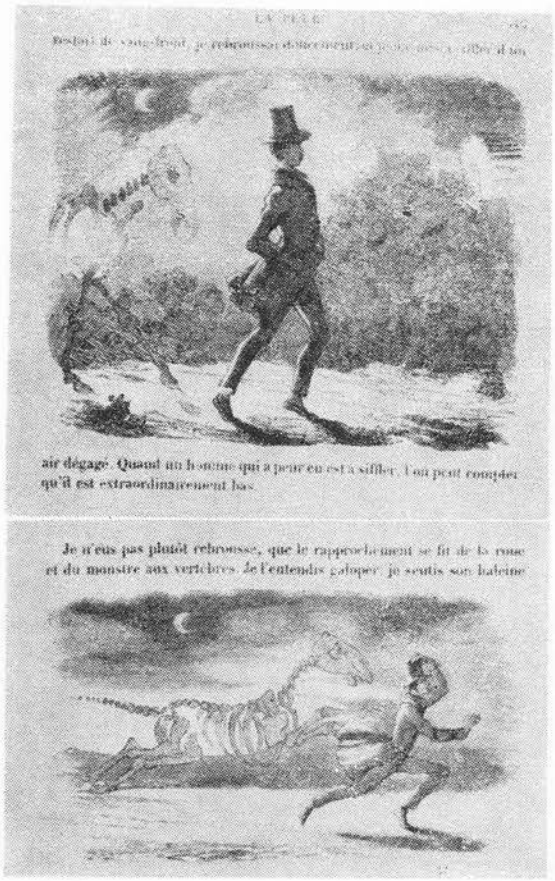
* Astfel se exprimă el în *Mon cœur mis à nu* (Editura Crepet, *Oeuvres posthumes*, II, p. 114). Proiectase chiar — aşa cum ne-o mărturiseşte în 1851 un anunţ din „Magasin des Familles" — un eseu despre *Influenţa imaginilor asupra spiritului*. Pasiunea lui pentru imagini a fost atît de puternică încît „nu s-a săturat niciodată de ele" (Salonul din 1859) şi, într-adevăr, în *notele* sale *autobiografice (ibid.* p. 136) îşi proclamă „gustul permanent, din copilărie, pentru orice reprezentare plastică"; în ajunul morţii, izolat în teribila-i afazie, tot mai contempla, potrivit mărturiei lui Silvestre, cu o atenţie nesăţioasă, gravurile atîrnate pe perete. Or, a existat oare poet mai apropiat de sufletul modern ca Baudelaire, de ceea ce numea chiar el „modernitate"? Ce frumoasă temă de studiu, această vocaţie care face din el un precursor!

chiar decît al unei simple mutaţii) a culturii noastre? Malraux, tocmai, a subliniat răsunetul pe care l-a avut în concepţia noastră despre artă introducerea fotografiei şi a procedeelor mecanice care o difuzează. Dar oare numai în concepţia noastră despre artă? Cea pe care-o avem despre lume şi viaţă nu-i şi ea în cauză? Apariţia fotografiei nu explică totul; trebuie şi ea explicată la rîndu-i.

Marile invenţii vin la vremea lor; pentru a apărea, ele au nevoie de un climat favorabil, de un apel. Istoria ne arată că ele nu se ivesc decît ca răspuns la o aşteptare; ele schimbă cursul lucrurilor tocmai pentru că această schimbare era cerută cu stăruinţă. Fotografia n-a apărut decît în veacul al XIX-lea; ştiu că stadiul cunoştinţelor ştiinţifice n-ar fi permis ca aceasta să se petreacă mai înainte; dar mai ales secolul al XIX-lea cerea în mod imperios un mijloc precis de reproducere, mecanic, al realităţii obiective, al cărei cult urma curînd să solicite, în literatură şi în artă, proslăvirea naturalismului: îşi mai căuta încă un instrument. Ştiinţa era pregătită să i-l ofere, veacul să-l primească.

Tot astfel, secolul al XV-lea provocase descoperirea tiparului.

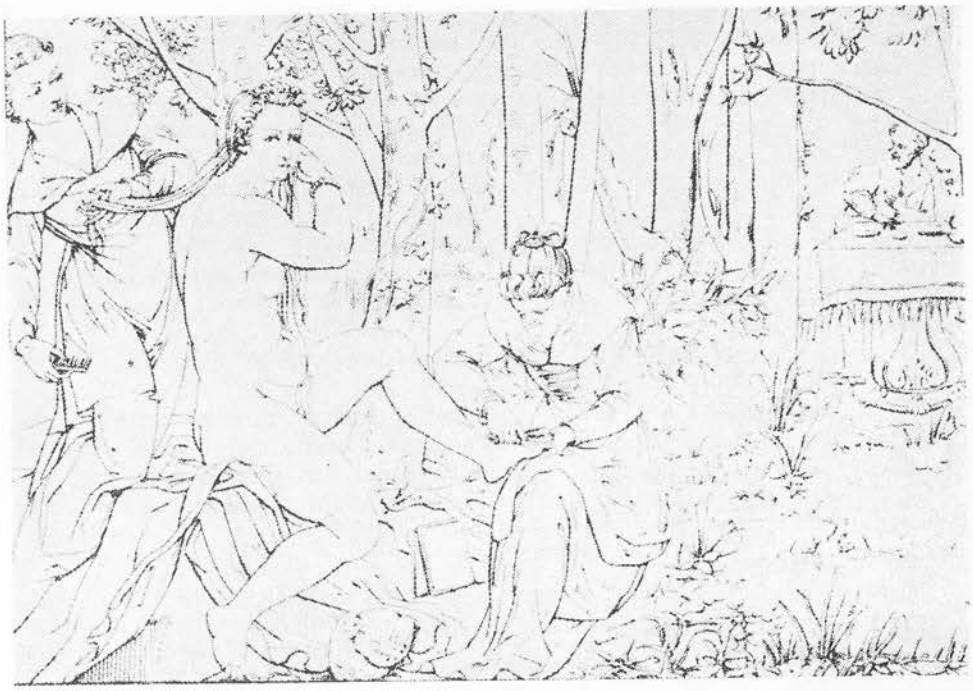
TEXTUL CEDEAZĂ IMAGINII — Fotografie, tipar; imagine, carte! Dublă opoziţie ce rezumă traiectoria culturii noastre. Pentru a-şi împlini destinul, occidentul avea nevoie de cărţi; prin proliferarea lor, prin domnia lor, el a cunoscut faza intelectuală; dar pentru a trece la etapa vizuală, avea nevoie de fotografie.



În secolul al XIX-lea, cartea face apel deopotrivă la imagine şi la cuvînt.
9. RODOLPHE TOPFFER. *POVESTIRI DIN GENEVA*. Paris, 1845.

Rezumindu-se întîi la desen, mai cerebral, reproducerea tablourilor urmărește mai tîrziu valorile iar, astăzi, culorile.

10. TINTORETTO. *SUZANA LA BAIE.* După „Analele muzeului" de Landon (1807).



11. *REPRODUCEREA FOTOGRAFIGĂ A TABLOULUI DIN MUZEUL LUVRU, PARIS.*

Cartea însăşi şi evoluţia ei servesc drept justificare acestei treceri. După cum Evul Mediu legase strîns în manuscrisele sale cuvîntul scris şi miniatura, ceea ce e lizibil şi ceea ce e vizibil, tot aşa o dată cu naşterea tiparului, tipografia acţionează ca despot absolut. Cum nimic nu se poate aboli decît prin tranziţii şi moşteniri, în incunabule, gravura în lemn mineză înluminura; dar în secolul al XVII-lea, litera, adeseori singură, italică sau dreaptă, compactă sau aerată, umple pagina cu negrele-i batalioane perfect aliniate. Cînd intervin bandourile şi vinietele, acestea n-au decît un rol decorativ . . . (fig. 5, 6, 7, 8).

Odată cu secolul al XVIII-lea, creşte şi dorinţa de a ilustra, de a da de gîndit şi de privit în acelaşi timp; dăltiţa unora ca Moreau sau Cochin intră în acţiune. În secolul al XIX-lea, mult înainte de utilizarea fotografiei pe plan editorial, litografia şi gravura în lemn îşi sporesc eforturile (fig. 9).

Ziarele secolului al XIX-lea, acceptînd ilustraţia, creează reporterul vizual.

12. Constantin Guys. *FUNERALIILE MAREŞALULUI EXELMANS ÎN CURTEA DE ONOARE A PALATULUI INVALIZILOR.* Schiţă pentru *LONDON ILLUSTRATED NEWS.* Musée Carnavalet, Paris.

Nu-i ciudat şi revelator faptul că la origine cartea de artă, chiar cea consacrată tablourilor, renunţa uşor să arate ceea ce comenta? Să nu ni se vorbească de obstacol tehnic! Culegerile de stampe, „cărţile cu poze" ştiau foarte bine să grupeze seriile de reproduceri, de la cele ale galeriilor ilustre, *Templul muzelor* sau *Cabinetul de aur* pînă la *Imagines ex antiquis marmoribus* sau *Tabellae Selectae*. Dar aceasta era treaba gravorilor, pe care autorii îi ignorau: de la Vasari la Bellori, istoricii picturii se bazau mai cu seamă pe descrierile condeiului lor. Arta era *gîndită*; preocuparea de a cerceta aparenţa operelor aproape nu exista.

Secolul al XIX-lea începe timid să folosească desenul „de contur" care nu reţine din pictură decît schema sa cea mai abstractă, delimitarea raţională a formelor. Va fi nevoie de o întreagă evoluţie pentru a se ajunge ca, mai întîi gravura, apoi fotogravura să exprime valorile; vom avea „albul şi negrul" la

LE ROMAN ROMANTIQUE 89

Gobseck, la tyrannie d'une invention chez Balthazar Claes, portent un irrésistible instinct, noble ou bas, vertueux ou pervers, le jeu est le même dans tous les cas, et la régularité toute-puissante de l'impulsion interne fait du personnage un mon de bonté ou de race.

Mais ces types énormes sont réels, à force de détermination morale et physique. Voyez Grandet, — c'est le bonhomme Grandet, le paysan de Saumur, avec telle physionomie, tel costume, tel langage, invariablement ou légalement, engagé dans telles particulières affaires. Voyez l'avarice : c'est la cousine Bette, une vieille fille de la campagne, sèche, brune, aux yeux noirs et durs. Tout le détail nécessaire du roman, descriptions et actions, traduit et montre la qualité, l'énergie du principe moral intérieur.

L'homme d'affaires qu'il y avait en Balzac a rendu un inappréciable service au romancier. La plupart des littérateurs ne savent guère sortir de l'amour, et ne peuvent guère employer que les aventures d'amour pour exprimer leurs héros. Balzac lance les siens à travers le monde, chacun dans sa profession. Il nous détaille sans se lasser toutes les opérations professionnelles par lesquelles un individu réalise son tempérament, et fait son bonheur ou son malheur : le parfumeur Popinot lance une eau pour les cheveux, voici les prospectus, et voilà les réclames, et voilà le compte des déboirs. Le sous-chef Rabourdin médite la réforme de l'administration et de l'impôt ; voici tout son plan, comme s'il s'agissait de le faire adopter. Ce ne sont que relations de procès, de faillites, de spéculations ; mais, à la fin, on croit que c'est arrivé.

Balzac est incomparable aussi pour caractériser ses personnages par le milieu où ils vivent. On peut dire que sa plus profonde psychologie est dans ses descriptions d'intérieur, lorsqu'il nous décrit l'imprimerie du père Séchard, la maison du bonhomme Grandet, la maison du *Chat qui pelote*, un appartement de curé ou de vieille fille, les natures simplement ou luxueusement d'un salon ; c'est sa méthode, à lui, d'analyser les habitudes morales des gens qui ont façonné l'aspect des lieux. Balzac était extrêmement scrupuleux sur toutes les parties de la vraisemblance extérieure. Il se promenait au Père-Lachaise pour chercher sur les tombes des noms expressifs, il écrivait à une amie d'Angoulême pour savoir « le nom de la rue par laquelle vous arrivez à la place du Mûrier, puis le nom de la rue qui longe la place du Mûrier et le palais de Justice, puis le nom de la porte qui débouche sur la cathédrale, puis le nom de la petite rue qui mène au Minage et qui avoisine le rempart ! » Il lui exigeait un plan. Il était collectionneur, amateur

506 DU ROMANTISME AU RÉALISME

Scènes de la vie de campagne : *Le Médecin de campagne* (1833), *Le Curé de village* (1839-1846), *Les Paysans* (1844).

Études philosophiques : *La Recherche de l'Absolu* (1834).

Théâtre : *Mercadet* (1848).

CARACTÈRE. — Pour se lancer dans une pareille entreprise, il fallait avoir la robuste organisation de Balzac.

1° **Le travailleur.** — Tous ces livres furent écrits dans une hâte fiévreuse. Très souvent, Balzac en avait touché le prix d'avance. Il s'enfermait chez lui, vêtu d'une robe de chambre, que le portrait et la caricature ont immobilisée (Fig. 287, 288, etc.), à raison de quinze heures par jour, il achevait [illegible] ouvrage dans cette [illegible]

Fig. 288. — Balzac au travail. (Musée de Tours.)

Fig. 287. — Balzac en [illegible] (Musée de Tours.) Cette caricature [illegible]

Photos Flammarion.

Pînă şi istoriile literare cer din ce în ce mai mult ochiului să privească şi mai puţin să citească.

13. LANSON. *ISTORIA LITERATURII.* Ediţia din 1898, neilustrată.

14. AUDIC şi CROUZET. *ISTORIA LITERATURII.* Ediţia din 1918, ilustrată de Abry.

jumătatea drumului între convenţia intelectuală şi veracitatea senzorială; va trebui să vină secolul XX pentru ca redarea culorilor să apară ca o exigenţă firească. Şi nu e mult de cînd Salomon Reinach alcătuia *Repertoriul picturilor* cu desuete gravuri liniare; dispreţuind noile posibilităţi, el se ridica pînă şi împotriva acelora care urmăreau un beneficiu! Şi astăzi nenumăraţi amatori strîmbă din nas în faţa eforturilor unor editori de a depăşi traducerea valorilor şi a o atinge pe cea a culorilor, fără de care imaginea unui tablou rămîne frauduloasă şi convenţională (fig. 10 şi 11, pl. I).

Abia acum un secol, în 1853, Charles Blanc a avut ideea de a-l prezenta pe Rembrandt, dînd prioritate planşelor asupra textului. Au trebuit să mai treacă şase ani pentru a îndrăzni să fondeze prima revistă importantă consacrată artelor vizibilului, *La Gazette des Beaux-Arts*, vie şi azi, în care se face un loc, discret încă, ilustraţiei!

Ilustraţia nu fusese introdusă decît recent în presă: de *Charivari*, în Franţa, care făcuse o tentativă în 1830, de *Le Magasin pittoresque*, trei ani mai tîrziu; în Anglia apărea *The Penny Magazine*. Mişcarea se dezvoltă lent: în 1848, iată *l'Illustration*; în 1857, *Le Monde Illustré*; titlurile devin simptomatice. Era firesc ca „pictorul vieţii moderne", Constantin Guys, să ia loc printre primii reporteri vizuali: lucra pentru *Illustrated London News*, fondat în 1842, alt titlu grăitor... (fig. 12).

Şi încă nu era vorba decît de gravura în lemn. Abia după războiul din 1870, fotografia îşi face apariţia în ziare, completată zece ani mai tîrziu de instantaneu. Ce drum străbătut cînd, la începutul secolului XX, un cotidian, *Excelsior*, răstoarnă proporţia şi le consacră majoritatea paginilor, invocînd fraza lui Napo-

În 1937, Muzeu Literaturii elimină aproape complet textul.
15. *PANOU DIN MUZEUL LITERATURII „HONORÉ DE BALZAC".*

leon, acest mare inițiator: „Cea mai sumară schiță îmi spune mai mult decît un lung raport!" * Cu aceste cuvinte se afirma preeminența imaginii și se dezvăluia cauza ei principală: nevoia de viteză.

ABORDAREA PRIN PRIVIRE — Capitularea progresivă a textului tipărit se continuă în toate domeniile. Dacă există o categorie de cărți în care tradiția stăruie cu încăpățînare, acestea sînt manualele. Manualele de istorie a literaturii, consacrate gloriei textului, par sortite a fi bastioanele cele mai inexpugnabile. Dar și ele sucombă: cele mai vechi prezintă pagini compacte, substanțiale pentru spirit, dar cît se poate de mohorîte pentru ochi. Gîndul păşeşte molcom în urma cuvintelor, ca niște miriapode neobosite, de-a lungul rîndurilor cimentate în blocul dreptunghiular al paginii. Aşa rămîne Lanson în amintirea noastră. Și totuși același Lanson a cunoscut într-o zi o ediție revizuită ce a făcut loc imaginii. Dar n-a fost de ajuns ca textul să cedeze din importanță; a trebuit să-și schimbe și aspectul, natura, nu numai să „semnifice", dar și să „pară" (fig. 13).

În 1912, *L'Histoire illustrée de la Littérature française* de Abry, Audic și Crouzet își schimbă complet direcția: elevii, proclamă prefața, „își încarcă memoria cu formule abstracte... Trebuie aşadar... să le oferim în primul

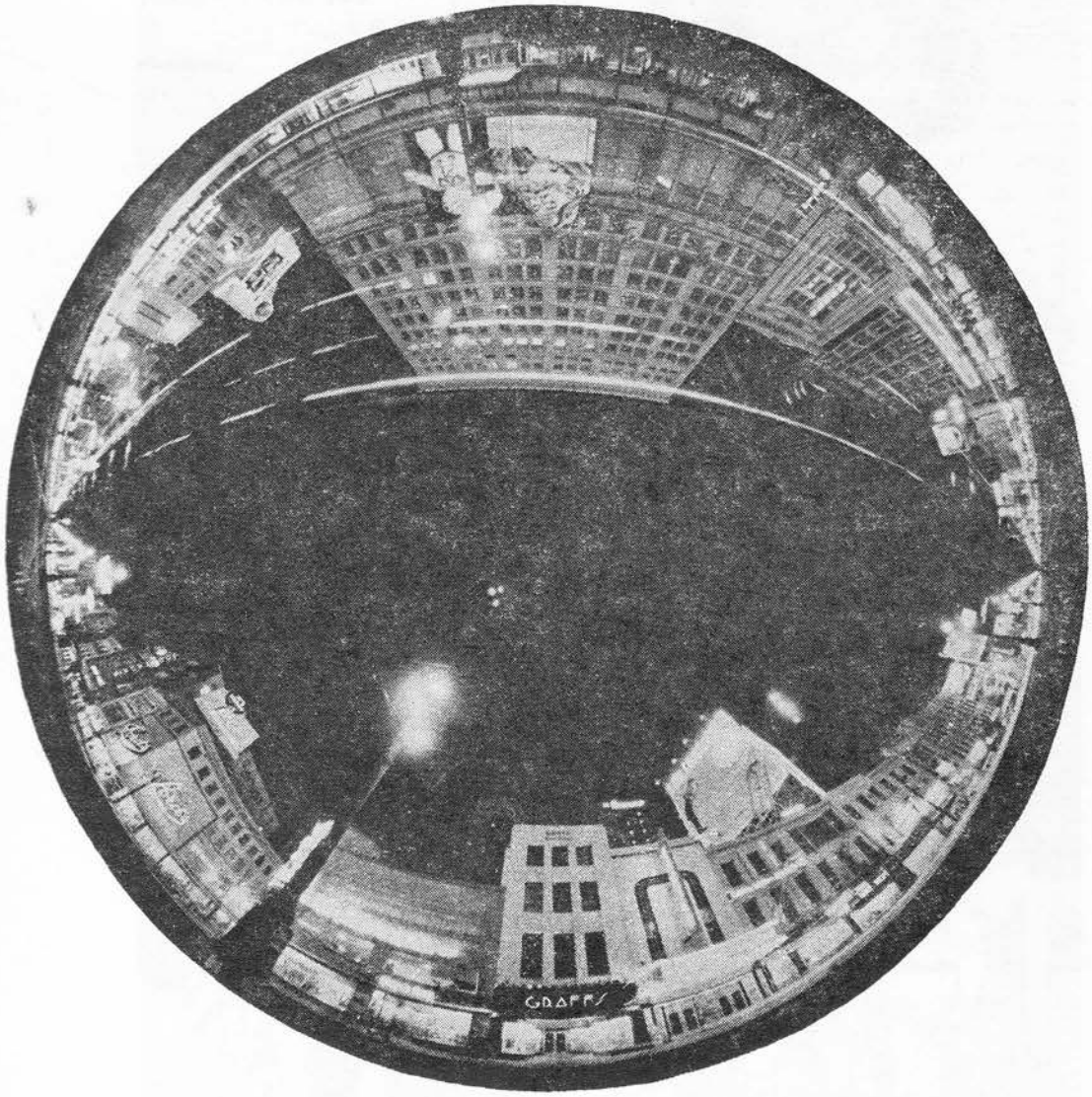
* Ideea plutea în aer de cînd senzualismul pornise la asaltul intelectualismului. Încă din 1719, ABATELE DUBOS, un precursor, observa în *Réflexions critiques*: „Oricîtă atenție am vrea să acordăm unui discurs metodic de o oră, nu l-am putea înțelege la fel de bine cum l-am concepe, ca să spunem aşa, dintr-o singură privire" (I, p. 379). Toată această evoluție porneşte din secolul al XVIII-lea.

rînd realităţi concrete". La rîndul său, textul ceda în faţa forţei în plină ascensiune: privirea. Caractere cu reliefuri diferite, coloane de lăţimi diferite, titluri „grase" şi numerotate adăugau logicii scrise aspectul care frapează şi se gravează în memoria vizuală (fig. 14).

Curînd, afişul sacrifică textul de dragul imaginii.
16. DAUMIER. *DEPOZITUL DIN IVRY*, 1850. Biblioteca Naţională, Paris.

În cîţiva ani, publicitatea învaţă să condenseze imaginea pentru a obţine efecte de şoc.
17. BONNARD. Afiş pentru *LA REVUE BLANCHE.*

Cîţiva ani încă şi, cu prilejul Expoziţiei din 1937, Muzeul Literaturii va ridica drapelul alb al capitulării; şi totuşi acesta era organizat de Biblioteca naţională, de administratorul său, Julien Cain şi de adjuncţii lui, adevărată gardă de elită a textului tipărit! Înfrînt, cuvîntul e redus aici la expresia sa cea mai simplă; tipizată, fraza reţine toată atenţia; fotografia şi punerea sa în pagină sînt lege! Nu mai ajungi la gîndire prin dezvoltare verbală, ci prin impresie optică (fig. 15).



Omul modern e împresurat de luminile oraşului.

18. *STRADĂ DIN NEW ORLEANS.*

Cartea face oare altceva decît să reflecteze tot ce ne înconjoară, tot ce e „sub ochii noştri"? Deschideţi ziarul. Cît a evoluat şi acesta! A fost primul care a inventat organizarea paginii destinată ochiului pe care-l impresionează prin dispunerea şi importanţa unui titlu, prin şocul juxtapus al caracterelor şi fotografiilor: într-un cuvînt, totul vizează să scutească cititorul de lectură! Se şi spune, *a parcurge* textul . .

Dar chiar strada e o capcană vizuală: vitrine, afişe . . . Acestea sînt concepute pentru trecătorul care nu se opreşte, deci nu descifrează; substanţa lor trebuie oferită printr-un impact rapid. La rîndul lor, toate gonesc, transformate în panouri, pe autobuze.

Dar ce concentrare de efect! Primele anunţuri afişate au luat naştere odată cu inventarea tiparului şi au fost o suită de fraze; aşa au şi rămas, împodobite

uneori cu viniete, pînă în prima jumătate a veacului al XIX-lea. Atunci au apărut desenul ornamental şi atrăgător, apoi culoarea. Ivirea adevăratului afiş, devenit artă optică, datează de la sfîrşitul secolului, dacă nu vedem în Daumier Gavarni, Gustave Doré decît precursori (fig. 16).

În 1920, Maurice Denis rezuma, cu toată luciditatea, tehnica nouă a şocului fizic ce se substituie reflecţiei: „Important este să găseşti o siluetă expresivă, un simbol care, prin singura putere a formelor şi culorilor, se impune atenţiei mulţimii şi tiranizează trecătorul. Afişul este . . . un semn: *in hoc signo vinces!* *" Şi încă nu cunoştea supralicitarea culorilor fluorescente . . . (fig. 17 şi pl. II).

Noaptea, oraşul scînteiază de anunţuri luminoase, repede puse în mişcare de rotiri sau de lunecări ademenitoare. Afişul e grăbit, se simte solidar cu clipa ce fuge. În afara oraşelor, panourile publicitare întrerup brusc unduirea calmă a peisajului şi ţin ochiul într-o tensiune continuă. Publicitatea acţionează asupra oamenilor avizi de spectacol, precum flacăra asupra insectelor. În oraşul modern, totul e conceput şi exploatat în acest scop. Contemporanului nostru i se cere să trăiască doar prin senzaţiile sale şi mai ales prin cele ale privirii (fig. 18).

Aici el nu caută doar distracţii, impresii, stimulente; cu ajutorul lor, el înţelege să-şi însuşească noţiunile pe care odinioară credea că nu le poate găsi decît în texte. Există altă explicaţie pentru moda muzeelor, pentru locul preeminent pe care-l ocupă ele în viaţa modernă şi, natural, mai ales în America? Aici s-a dat exemplul serviciilor educative, dintre care unele se consacră copiilor, înţelegînd să alimenteze creierul nu numai cu cunoştinţe estetice, ci istorice şi tehnice, prin contactul vizual cu operele de artă, sobru comentate. Aviditatea publicului este atît de mare încît muzeul a trebuit să-şi prelungească acţiunea permanentă prin numeroase expoziţii provizorii. Să vadă, să vadă! Să simtă cu ajutorul văzului, să se bucure cu ochii, să înveţe cu privirea, există ceva mai presant pentru omul de astăzi?

O CIVILIZAŢIE ŞI OAMENI NOI — Evoluţie a societăţii? A omenirii? După cum ne învaţă istoria, lumea se transformă fără încetare; dar trîndăvia minţii şi orgoliul nostru vor limita uşor această mutaţie la circumstanţe exterioare; omul se confruntă cu ele, dar noi ni-l închipuim mereu asemănător sieşi, normă în univers. Admitem cel mult că o creştere lentă, din progres în progres, l-a adus la starea actuală, a noastră, pe care din principiu am dori-o singura cu adevărat firească şi oarecum definitivă. Felul nostru de a fi, de a gîndi, de a simţi, pînă şi cunoştinţele noastre ne par un dat perfecţionat pe care urmaşii noştri nu vor putea să-l ignore.

Totuşi omenirea, în comportarea ca şi în dispoziţiile ei mentale, se modifică neîncetat şi nici noi nu sîntem decît un moment din acest şuvoi fără sfîrşit. Ce este o civilizaţie dacă nu un ansamblu coerent de caracteristici cărora locuitorii dintr-un anume loc şi dintr-o anume perioadă le rămîn credincioşi, înainte ca lenta lor evoluţie să devină destul de evidentă pentru ca un alt pas să devină necesar? Chiar ziua de ieri ni se pare ciudată, ceva la care nu te poţi gîndi. Tot aşa cum vom fi şi noi pentru generaţiile viitoare.

Prin ce sîntem alţii, noi astăzi şi perimaţi mîine? În zilele noastre, imaginea se substituie textului pentru că şi viaţa senzorială tinde să ia locul pe care-l ocupa viaţa intelectuală. Odinioară, tradiţia orală practicată de vechile societăţi n-a fost tot la fel eliminată de apariţia tiparului? De la Renaştere încoace, noţiunile noi se dobîndeau în primul rînd prin fraza scrisă: presa veacului al XIX-lea a asigurat pătrunderea lor în rîndul maselor, iar instrucţia publică

* „Prin acest semn vei învinge!" (lat.) Se foloseşte pentru a desemna ceea ce, într-o anumită împrejurare, ne va ajuta să învingem o greutate sau să obţinem o izbîndă, o reuşită. (N. tr.)

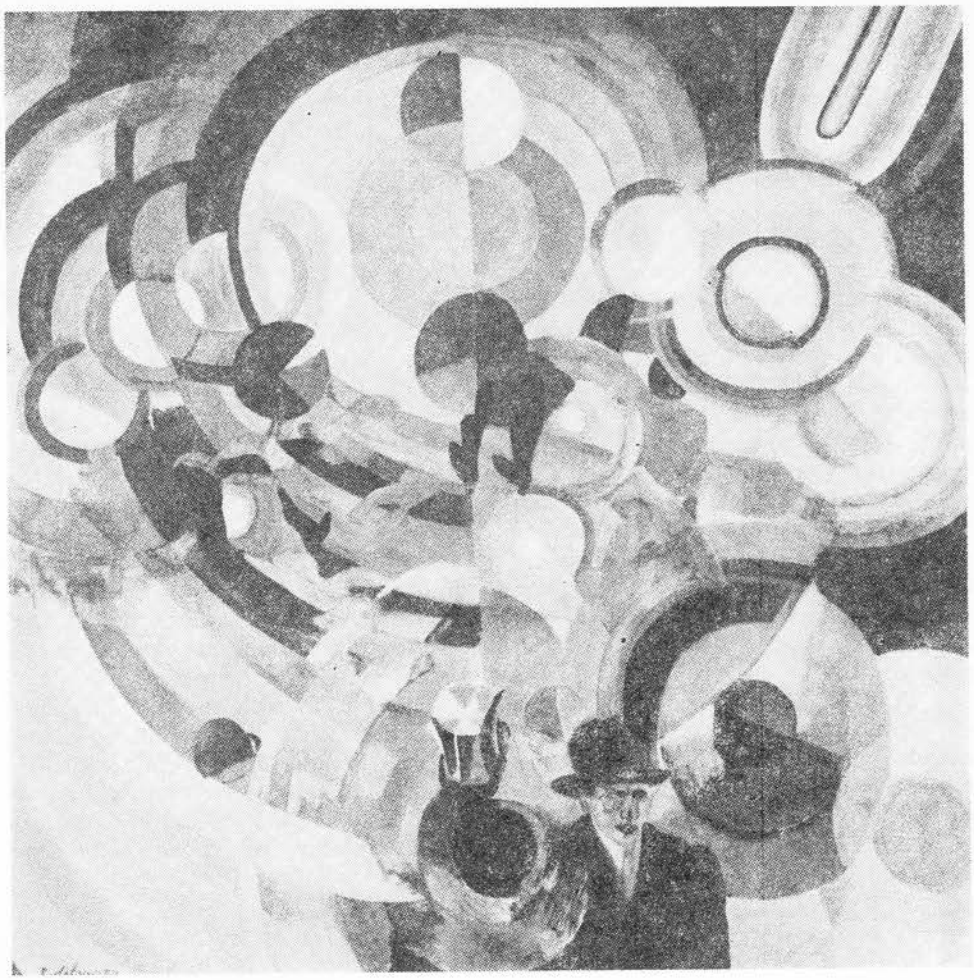
a pregătit receptarea ei. Era milenară a transmiterii verbale, completată pe plan religios cu imaginea artistică, a fost abolită. Ce altceva trăim decît o mutație similară, următoarea? . . .

Dacă textul ne îndeamnă să ne închidem în noi înşine pentru a-l transforma în idee, senzațiile ne distrag, irezistibil şi continuu. Ele ne înşfacă, pretind supunere şi disponibilitate. Ele nu mai sînt la dispoziția noastră, acceptate sau îndepărtate după bunul nostru plac, precum fila de carte. Ele au un ritm impus, precipitat, care ne absoarbe şi ne poartă. Ecranul de cinematograf sau de televiziune mai adaugă ceva la această rapacitate exclusivă: întunericul din jur face din el polul unic şi obligatoriu al atenției noastre, iar privirea, fascinată, nu mai poate nici să se îndrepte în altă parte nici să se retragă. Spectatorul nu-şi mai îngăduie, ca cititorul, să ia cu sine prada transformînd-o în meditație sau în reverie. Acum el devine pradă.

Totul în zilele noastre se absoarbe prin senzații: or senzația, spre deosebire de gîndire, nu dialoghează cu obiectul său, ci se confundă cu el; ea înre-

Anumiți pictori moderni, Delaunay sau futuriştii italieni, s-au străduit să traducă ritmul şi intensitatea lumii actuale.

19. Robert Delaunay. *MANEJUL ELECTRIC.* Muzeul național de artă modernă, Paris.



gistrează şi tot ea suferă consecinţa. Nu numai mijlocul de dobîndire se schimbă, ci şi modul. Viaţa intelectuală obişnuită se află ameninţată, cel puţin pentru aceia care nu ştiu să se ferească la timp. Irezistibil, sîntem atraşi de la civilizaţia cărţii spre cea a imaginii. Centrul de greutate s-a deplasat suficient într-o alunecare tot mai precipitată, sîntem într-o destul de mare măsură „alţii" pentru a deveni conştienţi de acest fapt.

Unii îl vor concepe cu greu: ei aşteaptă în josul paginii spaţiul alb care încheie capitolul înainte de a-l aborda pe următorul. Viaţa, în schimb, nu are cezuri indicatoare. Ceea ce dispare rămîne strîns legat de ceea ce se naşte şi de care se smulge cu regret. Mai mult: ceea ce intră în declin cunoaşte o înşelătoare activitate excesivă, şi trece în manierism. Unii confundă această proliferare dereglată, canceroasă, această fecunditate morbidă, cu vitalitatea. Sigur, e întotdeauna greu să hotărăşti, în timp ce viaţa te poartă cu sine, ce se stinge în tine şi ce se naşte.

Şi totuşi cîţi indici se lasă descifraţi! Dezlănţuirea actuală a cuvintelor, învolburîndu-se şi răsucindu-se în bătaia tuturor vînturilor spiritului, la cea mai mică schimbare a lor, e destul de îngrijorătoare. Ea izbucneşte mai ales în bătrîna noastră Europă, a cărei cultură şi-a legat strîns destinul de cel al intelectualismului. Societăţile ce se consideră societăţi ale viitorului, ale unui viitor pe care de altfel îl modelează după norme diferite, societatea americană şi cea rusă, cedează mult mai clar atracţiei şi violenţei şocului senzorial; prima în practica existenţei cotidiene, cea de-a doua în doctrina sa psihologică, prin rolul fundamental pe care-l atribuie reflexului condiţionat ilustrat de Pavlov.

Îngăduinţa pe care noi ceilalţi, fiii unei vechi civilizaţii, o afişăm faţă de jocurile intelectuale cele mai dezlănţuite nu pare deci un semn al actualităţii lor, ci mai degrabă al oboselii şi poate al panicii lor. Acestea aduc de altfel un omagiu puterii crescînde care le mînă: niciodată arta sau creaţiile vizuale n-au fost obiectul atîtor comentarii... Praful ce se ridică în urma ultimilor paşi ai verbalismului învăluie arta, pînă la a o face confuză şi uneori chiar a o deruta. Aşa se întîmplă cu orice năpîrlire: pielea veche se desprinde şi, nemaiaderînd la realitatea pe care o învesmînta altădată, pluteşte în contururi complicate, moarte. Totuşi noua piele se pregăteşte, dar ochiul distrat nu remarcă încă textura-i fină şi strînsă.

De-aici aparentul apogeu al ideii pentru idee, al cuvîntului pentru cuvînt, al jocului lor „gratuit", cum ne place să spunem; de-aici vertijul mijloacelor de expresie dispreţuitoare pentru că nu mai exprimă nimic, ajungînd să se dizolve în cultul propriilor elemente. Unii spun: „letrism". Hamlet spunea: „*Words, words, words...*"* Literele poruncesc cuvintelor, deşi sînt făcute să le slujească; la rîndul lor, cuvintele tîrăsc în urmă ideile cărora ar trebui să li se supună. Cuvintele îşi uită funcţia lor primă de a exprima perceptibilul, sensibilul, funcţie al cărei apanaj îl revendică, la rîndul său, şi imaginea.

VITEZĂ, INTENSITATE — Dincolo de toate aceste simptome, n-a venit oare vremea să aflăm ce anume semnifică? Îndărătul fiecăruia, îndărătul revenirii permanente la senzaţie, am presimţit deja nevoia intensităţii. Prin ea ne deosebim de veacurile trecute, ce păreau în primul rînd că se află în căutarea unei stări în care trăsăturile lor cele mai valoroase să atingă armonia şi perfecţiunea. Gîndirea lor morală se străduia să elimine impurităţile ce le mai despărţeau de acest punct ideal în care „s-ar realiza" în fine şi în care lumea, ajunsă la ţinta rîvnită, ar putea să se odihnească.

---

* Vorbe, vorbe, vorbe. (N.tr.)

Încă din veacul al XVI-lea, odată cu Leonardo da Vinci, omul modern porneşte să cucerească viteza şi lumea cu ajutorul maşinii.

20. *PROIECT DE MAŞINĂ ZBURĂTOARE (HELICOPTER) ACŢIONATĂ MANUAL,* după desenele lui Leonardo da Vinci. →

Nimic asemănător în zilele noastre. Veacul al XVII-lea a fost poate ultimul care a nutrit visul unei împliniri definitive. De-atunci sîntem azvîrliţi într-o cursă continuă în care singura problemă, pare-se, este de a merge tot mai înainte, mai hotărît, de a ne înnoi mereu; departe de-a urmări un echilibru, nu ne gîndim decît să-l rupem de îndată ce, abia amorsat, el ameninţă să ne imobilizeze.

Viaţa ne duce într-un ritm nebun, în care sîntem proprii noştri urmăritori, şi această intensitate care se află la temelia tuturor dorinţelor noastre, tuturor aspiraţiilor noastre, se afirmă mai întîi prin setea necontenită de accelerare ce obsedează epoca noastră.

F.-T. Marinetti, devenit apostolul sistematic al acestei căutări, a enunţat în 1933 *: „Nu există intensitate fără concentrare: senzaţiile tari sînt cele mai scurte" (fig. 19).

De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, omul a măsurat spaţiul în ritmul pasului său ori, cel mult, în galopul calului; dar, de mai puţin de două secole, durată infimă faţă de toate mileniile dinainte, el a trecut vertiginos de la treizeci de kilometri pe oră la viteza sunetului; a doborît şi această barieră, depăşind 1 200 de kilometri pe oră. O asemenea perturbaţie, înspăimîntătoare dacă ne gîndim puţin, nu poate să nu fi avut un profund răsunet asupra rasei noastre. Am creat o altă lume şi sîntem oamenii acestei alte lumi, care în schimb ne modelează.

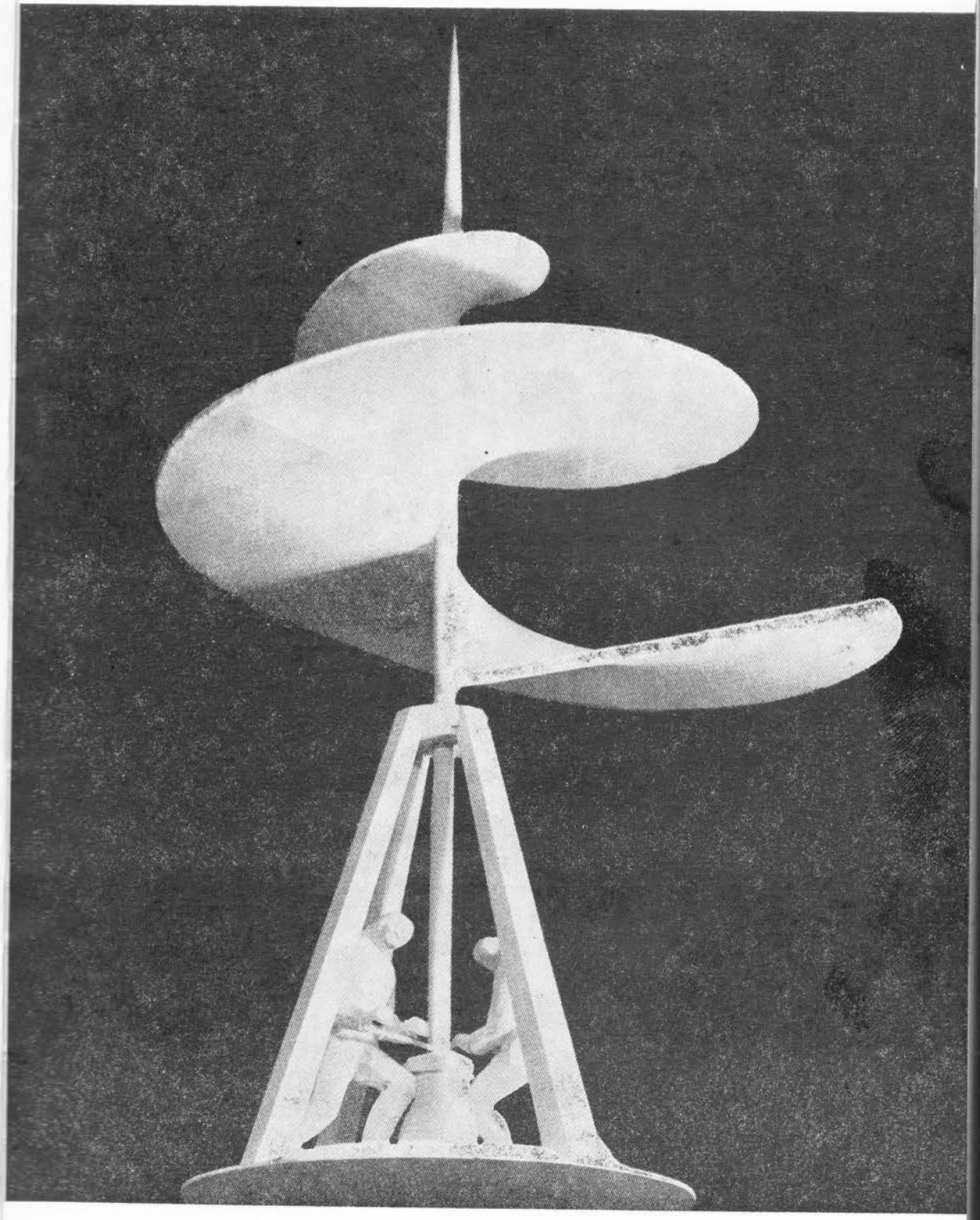
Intensitatea şi rapiditatea apar ca două feţe ale noului zeu care ne stăpîneşte. La o durată a vieţii aproape egală, a trebuit să scurtăm durata actelor noastre, să cuprindem mai mult într-un timp mai scurt. La aceasta a contribuit întotdeauna aviditatea omului; instrumentele pe care şi le-a făurit treptat aveau drept scop să asigure gesturilor sale maximum de eficacitate, eliminînd orice tatonare şi maximum de promptitudine, multiplicîndu-le rezultatele. Progrese lente, eşalonate pe mii de ani, pînă în momentul în care cel mai aprig în ambiţiile sale, occidentalul, izbuteşte să lege maşina la surse de energie mai puternice decît forţa muşchilor. Din ziua aceea, el a putut să transgreseze limitele naturale atribuite organismului său.

Apa, focul şi rezultanta lor, vaporii, apoi electricitatea, în fine dezagregarea atomului au fost surprinzătoarele etape ale unei progresii cu un viitor imprevizibil. Mecanica şi energia, ca două corpuri chimice a căror întîlnire produce ireparabila deflagraţie, au propulsat, reunite, conform unei accelerări constante, traiectoria timpurilor moderne**. Ele n-au făcut decît să conducă la un grad, pînă atunci inegalat, aspiraţia firească a omului de a-şi extinde puterea asupra lumii şi asupra lui însuşi, speranţă care a trasat cursul civilizaţiei noastre.

---

* *Manifeste futuriste* 1933. *L'aéronautique synthétique*, în colaborare cu Aldo Giuntini.

** Ce emoţionant să-l vezi pe LEONARDO DA VINCI, în pragul secolului al XVI-lea, tatonînd spre îmbinarea lor, oprindu-se la un pas de ea! El întrevede mecanismul automobilului, al avionului, dar îi lipsesc forţele indispensabile pentru a le acţiona; atunci, el bănuieşte această forţă; cînd îşi imaginează un tun al cărui proiectil e propulsat de vaporii pe care i-ar degaja apa turnată brusc într-un rezervor de aramă supraîncălzit, se apropie de descoperirea motorului; dar el nu se gîndeşte la maşina care ar putea domestici, utiliza această energie a cărei eliberare fusese presimţită de Heron încă de la sfîrşitul Antichităţii. Cei doi factori ai răsturnărilor viitoare au fost gata să fuzioneze şi va trebui să mai treacă două secole ca aceştia să se sileaască din nou, să izbutească şi să declanşeze aventura necunoscută în care ne-am lansat . . . (fig. 20).



2. CIVILIZAȚIA CĂRȚII

Sîntem rezultatul unui impuls constant, provizoriu de altfel, dar care anume? Oamenii s-au înverşunat multă vreme să deschidă o fisură în digul puternic ce le stătea în faţă, pentru a lăsa să treacă puţin din apa de care erau atît de însetaţi.

S-au străduit zeci de secole la rînd săpînd, lărgind; şi, brusc, o lovitură de cazma, dată cu mai multă precizie, a străpuns obstacolul, eliberînd un jet de-o violenţă nebănuită; valul, acum torentul, lărgeşte de la sine breşa îngustă, măturã totul în cale şi-i poartă, neputincioşi şi înnebuniţi, chiar pe aceia care-l cercetau şi l-au descătuşat. Iată istoria noastră!

Dacă brutalitatea neaşteptată a soluţiilor pe care le-am desprins apare fără precedent şi ne poate face să credem într-o conjunctură absolut nouă, trebuie totuşi să înţelegem bine ce muncă lentă, dirijată cu obstinaţie în acelaşi sens, le-a premers. În exterior, omul a continuat să născocească instrumente, prelungind şi multiplicînd activitatea braţelor; dar înlăuntrul său, a căutat să-şi organizeze mai bine facultăţile mintale, să le adapteze mai bine situaţiilor pe care voia să le depăşească şi chiar, într-o bună zi, mijloacelor pe care şi le-a creat pentru a izbîndi. Încetineala relativă a gîndirii, stînjenită în înlănţuirile sale raţionale, împinge omul modern spre un mod de percepere mai simplu, mai imediat: senzaţia; dar chiar această gîndire abstractă a fost modelată de specia noastră ca un mijloc de a mări randamentul şi rapiditatea sa de acţiune.

EPOCA PRE-LOGICĂ — Lucrul cel mai firesc pentru omul începuturilor era să se lase în voia vieţii sale sensibile, căci senzaţii şi sentimente ţes substanţa însăşi a duratei noastre interioare, asemănătoare unei ape care ne-ar purta, cînd molcom, cînd în voia curentului. Necesită ele vreun alt efort din partea noastră decît acela de a le percepe? Ele se ivesc ca un răspuns involuntar la împrejurările exterioare şi interioare care ne asaltează. Copilul şi primitivul nu trec niciodată dincolo de acest stadiu.

Dar nevoia de a se adapta, pentru a supravieţui lumii înconjurătoare, îi constrînge curînd şi pe unul şi pe celălalt să-şi facă o reprezentare destul de clară pentru a-şi întemeia pe ea acţiunea. Din ceea ce percep şi resimt în mod confuz, ei trebuie să extragă noţiuni, pentru a se recunoaşte în real, pentru a se îndrepta spre el cu siguranţă, aşa încît să-l poată utiliza. Aceste noţiuni sînt mai întîi imagini, amintiri ale unor experienţe, dotate cu o coloratură afectivă care le conferă un sens: atracţie, teamă, repulsie... Se schiţează aici un cîştig practic. Astfel, pentru copil ca şi pentru primitiv, realul nu poate fi neutru, obiectiv. Ei îi imprimă tendinţele lor afective, nu-l separă de vise. Unde se opreşte datul iniţial? Unde începe convenţia care-i oferă un chip familiar, semnificativ pentru atitudinea ce trebuie adoptată în faţa realului?

Or, pe lîngă ceea ce percep, copilul şi primitivul resimt efectul unor forţe invizibile. Dar cum să le sesizeze dacă nu dîndu-le o aparenţă materială, recognoscibilă, mai exact dîndu-le aparenţa lucrului vizibil ale cărui efecte sînt mai asemănătoare? De altfel, prin analogie cu sine însuşi, omul nu poate concepe o forţă care să nu emane de la o voinţă conştientă, de la o fiinţă organizată; şi, tot prin analogie cu el însuşi, îi atribuie un trup; făureşte figuri de zei sau demoni, chipuri omeneşti sau de animale (fig. 21).

Aceste imagini născocite devin la fel de pozitive şi de prezente ca şi formele cunoscute a căror aparenţă o împrumută. Copilul îşi făureşte mii de plăs-

Pentru a-şi reprezenta forţele invizibile, omul primitiv, neputînd să mînuiască abstracţiunea, le încarnează în figuri care fac apel la imaginaţia lui.

21. *NAGA, GENIU AL LUMII SUBPĂMÎNTENE.* Templul lui Mukteshvara, din Bhuvaneshvara, secolul al X-lea.

muiri, primitivul, mii de superstiţii şi mituri care confundă realitatea cu ceea ce se naşte în noi în urma contactului cu ea. În forul său interior, omul, limitat prin forţa împrejurărilor la decorurile şi actorii pe care i-a putut vedea, caută să organizeze într-o dramă inteligibilă jocul infinit şi obscur al forţelor în care se află prins. O lume minunată, în parte înşelătoare, se interpune între el şi universul adevărat, dar îi permite totuşi să-l conceapă, de bine de rău şi să acţioneze empiric asupra lui.

Acest teatru, lăsat în voia înclinaţiilor celui care-l animă, nu prezintă decît afabulaţia lor; şi orice grup omenesc, ca şi orice individ, elaborează fabula ce răspunde cel mai bine dorinţelor sale; tema iniţială şi comună, realul, se întruchipează de fiecare dată în mod diferit. Natura interioară şi exterioară se confundă. Dar dacă cea dintîi poate fi şi este variabilă şi particulară la infinit, cea de-a doua este şi trebuie să fie identică pentru toţi, sub ameninţarea unor ireparabile confuzii. Imaginile mentale, elaborate mai mult de reverie decît de evidenţă, rămîn de uz personal. Ele se schimbă cu greu de la un grup la altul ca şi de la o fiinţă la alta.

Dezvoltarea civilizaţiei nu putea deci să se oprească la acest stadiu prelogic. Dacă omul, depăşind faza copilăriei, ar continua să nu trăiască decît în sînul fantasmelor sale personale, care-l tălmăcesc pe el mai curînd decît pe acel „altul", tălmăcesc ceea ce este general, universal, s-ar închide din ce în ce mai mult într-o convenţie adaptată doar la el însuşi sau la semenii săi imediaţi; s-ar izola într-o tăcere sufocantă. Fie că vrea să acţioneze asupra lucrurilor, fie că vrea să acţioneze cu şi asupra celorlalte fiinţe, el trebuie să dobîndească un mijloc de comunicare, să înţeleagă şi să se facă înţeles.

Va observa atunci că fiind prea individual, prea cufundat în viaţa sa profundă, riscă să rămînă inexprimabil şi inaccesibil. Romanticii au înţeles foarte bine aceasta, ei care deplîngeau neîncetat faptul că nu poţi fi complet tu însuţi fără să încerci neputinţa de a te explica semenului. „Vom muri cu toţii necunoscuţi", exclama Balzac.

Dacă omul vrea să acţioneze, dar să acţioneze în comun, dacă vrea să intre în societate împreună cu ceilalţi oameni, trebuie să găsească un mod de schimb care să permită înţelegerea prin unificarea semnelor de care se serveşte. Acest mod *neutru* nu-l va întîlni în sentimentele sale căci, oricît de dezvoltată ar fi exprimarea lor, ea va rămîne întotdeauna legată de propria lui taină, deci obscură; această taină nu va putea fi pătrunsă decît prin lungi eforturi şi fără ca incertitudinea să fie vreodată risipită.

LIMBAJUL INTELIGIBILULUI — A vrea acte rapide şi eficace impune folosirea unui limbaj inteligibil. Acesta nu se va elabora decît stabilindu-se între fiinţe un fel de neutralitate a vieţii sensibile, prea solidară cu particularul, săpînd dincolo de straturile mişcătoare pentru a ajunge la solul tare şi uscat, tuful. A curăţa, a sacrifica pînă cînd, sub şocul întrebător al gîndirii, răsună puternic baza comună tuturor cunoştinţelor, neatinsă de jocul afectiv şi de interpretarea lui, a elibera ceea ce s-ar putea chema numitorul comun al vieţii mentale, iată scopul.

Osatura fixă, teren de acord cvasitotal asupra definiţiei, va fi ideea şi veşmîntul său, cuvîntul. Cuvîntul şi ideea constituie aşadar un efort către banal, adică fără nuanţă peiorativă, către ceea ce oricine poate înţelege la fel şi fără a recurge la hazardul intuiţiilor. Viaţa sensibilă, suspectată, reprimată, va dispare în faţa vieţii abstracte (*ab-trahere*, zice etimologia) extrasă, la propriu, din bogata confuzie originară a subiectivului. Fiecare va putea s-o păstreze pentru forul său interior pe prima; uzanţele sociale o impun pe a doua.

Aşa se va întîmpla cu resursele pe care oricine le posedă în forul său interior precum şi cu acelea care există în lume. E mult de cînd societatea a renunţat să le mai schimbe, să-l oblige pe ţăran să aducă în faţa meşteşugarului saci cu grîu pentru trocul unei mobile. Ea a imaginat să extragă din bogăţiile reale tot ceea ce alcătuia particularitatea lor pentru a nu păstra decît una, neutră, care să fie o balanţă între celelalte: moneda. Ea a vrut-o chiar fictivă, mai exclusiv abstractă; a făcut din ea creditul, biletul de bancă; acesta are drept preţ convenţional cel pe care-l fixează consimţămîntul nostru mutual, dar permite schimburi rapide şi incontestabile. De asemenea, ideile, înveşmîntate în cuvinte, facilitează comerţul a ceea ce, fără ele, ar rămîne inexprimabil, dar cu preţul cărui sacrificiu: cel al substanţei reale! Garantate de comoara experienţelor sensibile care nu se mai verifică (şi aici cursul forţat şi inflaţia sînt obişnuite!) ele uşurează mînuirea şi rulajul şi, printr-un acord tacit, înlocuiesc valorile reale, netransferabile. Renunţînd la cunoaşterea efectivă, trăită, eliminînd din reprezentările noastre factorul personal, sau făcîndu-l cel puţin inutil, ideile au marcat un progres imens pe calea preciziei şi vitezei.

Omul civilizat s-a folosit deci tot mai mult de abstracţie. Ce de avantaje compensau sărăcirea afectivă! Să poţi mînui rezultatul unor experienţe pe care nu le-ai trăit, nu le-ai încercat, le-ai înregistrat doar rezultatul, reziduu transmis de alţii! Înlocuind sentimentul unei realităţi prin designarea sa, cuvînt sau chiar semn, oamenii pot necontenit să ducă mai departe disponibilitatea lor creatoare. Tot ceea ce a fost efectiv constatat o dată poate fi pus în rezervă, conservat în memorie, înlocuit prin eticheta prescurtată care-l suplineşte, iar cercetarea abilă se referă la formula cea mai indicată. E.-T. Bell a subliniat, de exemplu, că matematicile progresau pe măsură ce deveneau mai abstracte, adică mai lipsite de un conţinut pozitiv, susceptibil de a trezi şi de a fixa imaginaţia sensibilă printr-o supravieţuire concretă.

Instrumentul pe care-l aştepta această civilizaţie pentru a se afirma era cartea. De îndată ce a apărut tiparul şi a permis să se multiplice cuvîntul şi ideea, făcîndu-le să pătrundă tot mai larg în masele ce continuau să trăiască la adăpostul unor tradiţii afective, „civilizaţia cărţii" cum a numit-o Lucien Febvre, şi-a dat din plin măsura. Un număr tot mai mare de idei au fost aruncate indivizilor care s-au hrănit din ele, modificîndu-se sub acţiunea lor.

S-a format astfel un om nou cu o sensibilitate secătuită prin forţa imprejurărilor, dar ale cărui mecanisme mentale erau infinit îmbogăţite; adesea acestea erau chiar gîtuite de noţiuni intrate în limbaj dar lipsite de conţinut pentru mulţi dintre cei care le mînuiau: învelişul exterior era acelaşi pentru toţi fără să mai poţi şti cine-i păstra substanţa interioară şi cine o utiliza goală de conţinut, în „zădărnicia-i sonoră", cum ar fi spus Mallarmé.

REFUGIILE VIEŢII SENSIBILE — Ce se întîmplă atunci cu sensibilitatea? Ea nu-şi mai găseşte limbajul decît în afara activităţilor practice ale societăţii, în poezie şi în artă, iar acest limbaj nu va mai fi raţional ci sugestiv. Dacă fiecare dintre noi este incomunicabil potrivit cu bogăţia sa afectivă, el nu poate eluda acest obstacol decît prin vicleşugul unei evocări. Şi ce-i de mirare? Dacă am dezvolta la nesfîrşit această rezonanţă intimă, care ne deosebeşte pe unii de alţii, schimburile ar deveni dificile; totul ar fi confuz. Presupunînd că fiinţele ar putea ajunge chiar să întrevadă stările lor interioare, cum se întîmplă datorită poeziei şi artei, intuiţia lor ar avea nevoie de prea multă pregătire şi de prea multe eforturi! Şi de cît timp pentru a-şi imagina aproapele şi trăirile lui! Viaţa socială nu poate accepta această încetineală, nici această incertitudine, nici această inevitabilă marjă de eroare. Iată de ce societăţile evoluate, asemănătoare adultului, au ajuns să retragă din circulaţie viaţa emotivă; au trebuit să-i

substituie raţiunea, să se restrîngă la senzaţiile despuiate de orice implicaţie personală şi supuse regulilor universale aşa cum le asociază şi le deduce logica. Acesta este statutul social pe care Occidentul, sub impulsul Greciei, l-a pus la punct cu o elegantă precizie. El şi-a găsit încoronarea două mii cinci sute de ani mai tîrziu în civilizaţia ştiinţifică experimentală şi raţională, a veacului al XIX-lea.

Oricine, dincolo de copilărie, va stărui într-o existenţă dominată de reacţiile şi închipuirile sensibile, va deveni aşadar un inadaptat, închis în el însuşi, depăşit şi adesea nimicit de societatea modernă. Iată în ce constă problema pusă recent în psihologia „introvertitului" faţă de cea a „extravertitului". Unde să afli scăpare? Există una singură pentru cel înzestrat şi cu facultatea creatoare: arta sau poezia! Atunci societatea îl acceptă şi-l respectă, căci îi încredinţează o misiune, asemănătoare cu cea a albinei specializată în stup să simtă pentru alţii şi să le aducă rezultatul aventurii sale, scutindu-i s-o trăiască ei înşişi. Din ce în ce mai mult, poetul sau artistul nu numai că simt „mai bine" decît ceilalţi; ei simt „în locul" celorlalţi, care îi înconjoară cu admiraţie dar, considerîndu-i „inutili", nutresc adesea faţă de ei un dispreţ ascuns. Societatea venerează în ei un har pe care ea nu-l are, nu-l mai are, dar îi priveşte oarecum ca pe-o slăbiciune pe care şi-o îngăduie.

Nimic asemănător la primitivi, unde poezia şi arta nu sînt reduse la rolul de joc, de lux, de supliment aproape inutil, ci reflectă ceva divin. Carl Kiersmeier citează cazul unui regat al negrilor din Congo Belgian (astăzi Zair — *n. red.*) în care, dintre consilierii regelui, cel mai respectat reprezentant al breslelor este cel al sculptorilor. Care nu ne-ar fi mirarea dacă ni s-ar sugera să rezervăm poeţilor şi artiştilor un asemenea loc în importantele foruri ce conduc ţara! Ni se pare, dimpotrivă, mai „serios" să alegem în astfel de adunări mînuitori de profesie ai ideii şi cuvîntului, profesori şi avocaţi . . .

Această civilizaţie intelectuală şi-a găsit, începînd din Renaştere, forma sa consolidată în „civilizaţia cărţii", forma consolidată dar, într-o bună zi, şi excesul său, împotriva căruia secolul XX a hotărît să reacţioneze, prin condamnarea „livrescului".

Să ne înţelegem, toate acestea nu sînt adevărate decît în cazul Occidentului, deşi Orientul şi restul lumii se străduie acum să-l ajungă din urmă prin marşuri forţate. Dar Occidentul a dorit să fie în mod exclusiv utilitar, îndreptat pe de-a-ntregul spre posedarea lumii exterioare. Este obsedat de aceasta; prin ştiinţă, prin cercetarea legilor fizice, el caută să acţioneze asupra lumii exterioare, s-o îmblînzească; şi caută să facă din ea instrumentul dorinţelor sale, să devină cuceritorul universului, al tainelor sale * şi în acelaşi timp al spaţiilor şi popoarelor!

Aşa sîntem noi: cunoaşterea are valoare mai ales atunci cînd e practică, determinată de o concluzie pozitivă, dominarea forţelor înconjurătoare. În schimb, cunoaşterea interioară, foarte apreciată de oriental, ne-a reţinut atît de puţin, în afara mecanismului său eficace, deci mai ales logic, încît ne putem declara încă nişte bieţi novici. Progresul nu-i pentru noi decît un vis de extindere nelimitată a puterilor noastre, devenit în veacul al XIX-lea adevărata mistică a umanităţii europene.

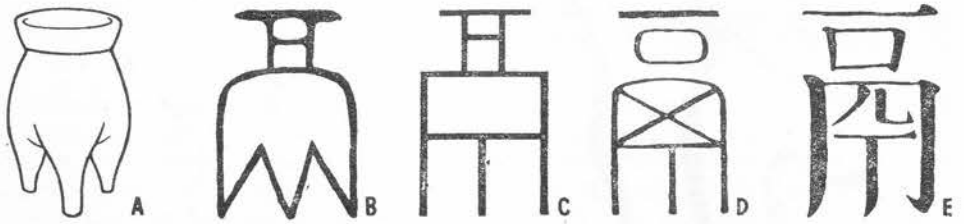
Evul Mediu, impregnat încă de creştinismul născut în pragul Asiei, se deosebea mai puţin de Orient: fisura s-a lărgit mai mult, devenind prăpastie, cînd civilizaţia cărţii a început să grăbească procesul nostru de devenire, prăpastie pe care, printr-o recentă şi aparentă conversiune, popoarele din Orient se grăbesc s-o acopere de cîţiva ani încoace.

* Nu propunea CLAUDE BERNARD spiritului omenesc să „cucerească natura şi să-i smulgă secretul"?

MĂRTURIA SCRISULUI — Antinomia exemplară dintre Occident şi Orient răzbate chiar din scrisul care a servit atît unuia cît şi celuilalt pentru a-şi aşterne gîndurile pe hîrtie. Această revelaţie vizuală ne va permite să avansăm una din ideile pe care le urmărim în opera de artă. La drept vorbind, ea ridică o problemă esenţială.

Putem stabili, într-adevăr, o formă geometrică pentru fiecare literă şi putem indica traseul ei aşa-zis „corect"; nu-i mai puţin adevărat că actul grafic angajează o suită de gesturi expresive ale sistemului nervos şi muscular al fiecăruia şi, prin urmare, al sistemului său psihic. Scrisul devine curba unui seismograf, iar ochiul expert al grafologului va şti s-o descifreze. Fiecare din noi, executîndu-l, îşi însuşeşte semnul neutru şi anonim pe care vrea să-l reproducă. Astfel orice literă îşi dezvăluie atît locul ei în alfabet cît şi nervozitatea, indolenţa, autoritatea, eleganţa . . . celui care-o scrie. Cu alte cuvinte, după cum se conformează mai exact modelului său universal sau îl interpretează conferindu-i un aspect particular specific, ea se apropie de viaţa abstractă sau, dimpotrivă, de viaţa sensibilă.

Istoria scrisului ar permite aşadar să se verifice în oglinda ei evoluţia pe care ne-am propus s-o urmărim. La început, el este imagine, născut din sche-



Scrierea, în China ca şi în alte părţi, ia naştere prin schematizarea progresivă a desenelor la început figurative.

22. MARMITA, extras din *INTRODUCERE ÎN ARTA CHINEZĂ* de A. Silcock.

Desenele preistorice din Levantul iberic au degenerat cu timpul în semne asemănătoare unor litere, ca cele de pe pietrele de riu aziliene, cum au arătat abatele Breuil şi Obermaier.

23. De la stînga la dreapta: *DESENE RUPESTRE PREISTORICE ŞI PIATRĂ DE RÎU AZILIANĂ.*

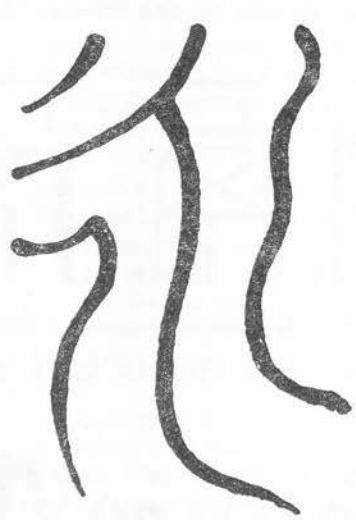
Acelaşi caracter chinez îşi schimbă fizionomia potrivit împrejurărilor. Aici, semnul eternităţii continuă să evoce imaginea originară : valurile nesfîrşite ale mării.

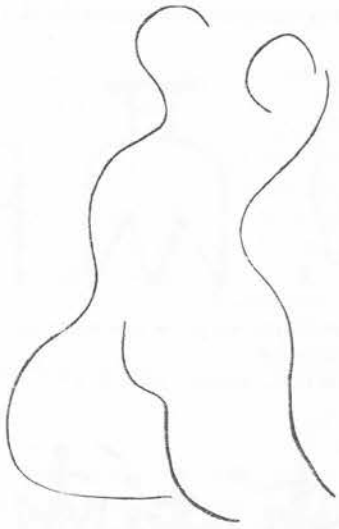
24. Diferite stiluri de scriere chineză: caracterul *YUNG* (etern).

matizarea progresivă a desenelor care, la origine, nu urmăreau decît să reprezinte. Şi aici intervine capacitatea de generalizare abstractă ce elimină detaliile percepute pe viu, resimţite în particularitatea lor şi care duce spre simplificare, tinde spre epura geometrică. Marele specialist în preistorie Obermaier, printr-o stăruitoare succesiune de grupări, a urmărit posteritatea desenelor directe încă şi aproape impresioniste, deşi simplificate, ale artei rupestre iberice, apărută la sfîrşitul paleoliticului. El le-a văzut ajungînd în faza desenelor simplificate ale vestitelor pietre de rîu aziliene, pe care în mod semnificativ Piette le-a considerat, la început, drept un alfabet! (fig. 23).

Oricum ele ne dezvăluie mecanismul formării grafice a literelor.

În Egipt, ca şi în China, se văd primele feluri de scriere adevărată, reprezentînd la origine modele uşor de recunoscut, apoi pierzîndu-şi puterea evocatoare şi ajungînd să nu mai fie decît însemne convenţionale. Ele mai poartă în adîncul trecutului lor, dar atît de transformată încît n-ar putea fi nicicum recunoscută, amintirea imaginii originare din care derivă (fig. 22 şi 24).





Frumuseţea liniilor şi eleganţa grafismului lor este în Occident apanajul exclusiv al artiştilor, dar în Orient, în China, nevoia de frumuseţe a rămas universală pînă într-atît încît aceleaşi calităţi sînt cerute pînă şi în liniile simple ale scrisului.

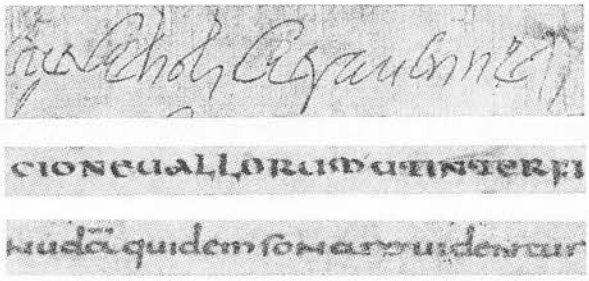
25. Altă versiune a caracterului chinez *YUNG*.

26. Matisse. Desen pentru *LES AMOURS* de Ronsard.

Această ultimă aderenţă la lumea sensibilă dispare: raţiunea, în lucrarea-i implacabilă, desprinde semnul de cuvîntul pe care-l figura, pentru a nu mai urmări decît desemnarea unui sunet, element al cuvîntului care, într-o zi, nu mai coincide decît cu elementul degajat la rîndu-i din acest sunet: litera. S-a născut alfabetul. El nu va aştepta decît tipografia pentru a găsi în executarea mecanică neutralitatea ultimă pe care mişcarea mîinii n-o putea atinge. Sub ochii noştri, omenirea a realizat trecerea ce duce de la imaginea sensibilă, evocatoare, la piesa demontabilă şi remontabilă, utilizată diferit, după bunul plac al construcţiilor proprii inteligenţei.

Nu-i de mirare că Orientul opune o rezistenţă mai mare în faţa acestei acţiuni sterilizante a intelectualismului dominator. În scrierea chineză mai ales,

În Occident, de la primele manuscrise ale Evului Mediu timpuriu pînă la tiparul modern, litera se dezumanizează progresiv, reducîndu-se la un montaj de elemente geometrice.



27. De sus în jos: Scriere cursivă din secolul al VI-lea. — Scriere merovingiană. — Scriere carolingiană din secolul al IX-lea. — Caractere Garamond. — Caractere Didot. — Caractere Europe. — Caractere Bifur.

elementele sugestive, rădăcinile în vizibil şi în tot ce-i viu, pe care Occidentul le-a smuls, păstrează o prezenţă stăruitoare. Chinezul mai era pînă de curînd atît de atent încît menţinea în mod paralel şase scrieri fundamentale în care semnul, înzestrat cu aceeaşi echivalenţă abstractă, îmbrăca de fiecare dată alt aspect, adaptat împrejurărilor în care era folosit; ele mergeau de la grafismul tradiţiei, rezervat pentru actele solemne şi oficiale, pînă la grafismul curent, de uz particular.

Acest semn, de altfel, menţine pe faţă legătura cu imaginea sugestivă din care a luat naştere: Hugh Gordon Porteus lua ca exemplu caracterul Yung (etern) din care au fost deduse, în epoca Tang, cele „Opt Legi ale Scrierii". Este „o modificare, în stil grafic, a unei vechi pictograme, constînd în trei valuri ce simbolizează *apa*"*. Cuvîntul pe care-l scriem „etern" este o convenţie abstractă, pe care trebuie s-o ştii pentru a-i înţelege sensul. La fel, în China, pentru „yung", atîta vreme cît cuvîntul nu este scris. Dar atunci, el se acoperă, se dublează cu mantia aluziilor sale: cine vorbeşte mai bine sufletului despre eternitate decît valul mereu reînnoit, decît oceanul neobosit, cu talazurile ce se urmează unul pe altul, legănate în înălţimea lor, fără început şi fără sfîrşit? Este în fond tema unei poezii chineze. La fel ca şi magia versului, cea a penelului, deşi lipsită de grai, ne face să *simţim* continua reînnoire a timpului (fig. 24).

„Aceste minunate ideograme, scria Grousset, ce ascund ca o misterioasă încărcătură de interpretări, complementare şi « explozive » ale unui întreg dinamism de gînduri, sînt poate pentru spirit un stimulent mai puternic decît bietele noastre semne alfabetice"**. Scrierea occidentală s-a lepădat într-adevăr de aceste forţe pentru a se restrînge la scheletul structurii sale. Manuscrisul medieval păstra în carte întreaga suplete, întregul freamăt comunicativ al desenului literei; grafiile, iniţialele lăsau toată libertatea intervenţiei personale a copistului. Impulsul latinismului din timpul Renaşterii carolingiene începe să respingă

* *Background to Chinese Art*, Faber and Faber, Londra, 1935, p. 39.
** R. GROUSSET, *La Chine et son art*, p. VII.

această imixtiune şi caută să raţionalizeze literele, să le neutralizeze, obligîndu-le la un conformism geometric mai ordonat, mai aproape de modelul lapidar al Antichităţii. Cînd în veacul al XV-lea, aceasta din urmă îşi redobîndi autoritatea şi cînd rîndul tipărit îşi făcu apariţia, abstracţia îşi continuă înaintarea irezistibilă. La fel ca Dürer şi puţin timp după el, Geoffroy Tory se strădui să găsească „proporţia exactă şi adevărată" a „bunelor litere"; astfel, explica el, „dintre toate uneltele manuale, compasul este Regele, după cum rigla e Regina" (fig. 3).

Cu toate acestea, în domeniul tiparului, dăinuie, din obişnuinţă, trăsături ale execuţiei manuale: literele groase sau subţiri continuă să persiste. Dar sînt oare ele altceva decît o supravieţuire a eforturilor musculare, a mişcărilor de apăsare şi ridicare a peniţei, ritmîndu-le elanul, ca o respiraţie? Litera tipărită se poate dispensa de ele, totuşi nu îndrăzneşte, nu visează încă să le înlăture.

Dar în secolul al XIX-lea, un *Didot* triumfător aproape că şterge, prin uscăciunea-i severă, această amintire a unei execuţii vii; efortul spre neutralitatea mecanică numită standardizare este deja perceptibil. Partida e cîştigată în secolul XX cu *Europe*, de exemplu, simplă asamblare de curbe şi beţişoare egale, combinate ca un montaj de elemente. Tot mai rămîne însă continuitatea desenului, ce aminteşte trăsătura originală. Un *Bifur*, mai „modern", îi grăbeşte ruina: haşuri, îngroşări juxtapuse accentuează părţile cele mai izbitoare, le elimină pe celelalte; tehnica şocului senzorial, pe care nu vom întîrzia a-l cunoaşte, intră în scenă (fig. 27).

Această dezumanizare a literelor este atît de perceptibilă încît uneori artiştii au căutat să reacţioneze: chiar maeştrii Renaşterii, siliţi să le deseneze geometric, au vrut ca măcar proporţiile lor să fie luate după canonul corpului omenesc. Dovadă, printre altele, căutările lui Dürer. Dar mai tîrziu, tot în veacul al XIX-lea, unii au ajuns, printr-o fantezie compensatorie, să dea caracterelor o artificială asemănare cu siluete de personaje, animale, vegetale . . . Visuri semnificative dar fără un ecou eficace şi fără urmări.

Mai mult, scrierea de mînă începe, la rîndul ei, să fie luată de curentul general. Pînă şi în învăţămînt, s-a introdus *script*-ul, care imită, prin mişcarea peniţei, tiparul cu impasibila-i uscăciune. Unii pedagogi, în Elveţia mai ales, luptă pentru acest procedeu prin care individul imită rezultatele maşinii, renunţînd la orice legătură, orice apăsare, orice interpretare grafică. Unul din campionii acestui procedeu, R. Dottrens, condamnă în aceşti termeni cursivul tradiţional, care transcrie gestul omenesc: „El corespunde unei concepţii artistice perimate!" Astfel, în mod artificial, se ajunge să se reprime orice rămăşiţă a expresiei personale în scrisul de mînă * (fig. 29).

Tiparul s-a eliberat treptat de dominaţia scrisului şi de tot ce avea omenesc; iată că scrisul ajunge să se renege, să imite tiparul şi mecanismul său!

Evoluţia noastră pare să nu mai tolereze decît elementul abstract, rupt de orice sursă sensibilă. Încă din veacul al XVIII-lea, Thomas Reid, filozoful scoţian, într-un text căruia nu i s-a acordat importanţa cuvenită, estimase pericolul: „Semnele convenţionale artificiale *semnifică*, dar nu *exprimă*; se adresează înţelegerii ca şi caracterele şi figurile algebrice, dar nu spun nimic inimii, pasiunilor, emoţiilor, voinţei . . ." S-au lipsit şi ne-au lipsit de acel „limbaj al naturii pe care-l aducem cu noi o dată cu venirea pe lume, dar pe care l-am uitat nemaifolosindu-l". El nu mai supravieţuieşte, observa Thomas Reid, decît în artă.

Viaţa şi disciplinele ei ne-au învăţat să suprimăm „inutilul", cu alte cuvinte sensibilul. Pentru a-l reintroduce e nevoie de efortul specializat al poeziei şi

---

* Pe această temă s-a purtat o polemică de către PIERRE FOIX şi MAURICE DELAMAIN, în *La Graphologie*, nr. 34 şi 54 şi chiar în *Le Figaro Littéraire* (15 august 1953)

artei, compensaţie tolerată. Thomas Reid era în măsură să riște următoarea remarcă, mai puţin paradoxală decît pare: „Aboliţi timp de un secol folosirea sunetelor articulate şi a scrisului şi veţi vedea că fiecare om va deveni pictor, actor, orator."

FACULTATEA ARTISTICĂ — Prin triumful de moment al intelectului asupra sensibilului se poate explica un fenomen surprinzător şi adeseori subliniat: în societăţile cele mai vechi, cele mai primitive, arta pare inseparabilă de orice creaţie, oricît de umilă. De ce face arta figură de căutare conştientă, de lux

În secolul al XVI-lea, o pagină de Bourdichon uneşte miniatura medievală cu concepţia nouă a unei litere mai regulate şi mai geometrice.

28. JEAN BOURDICHON. *ADORAŢIA MAGILOR.* Liturghierul din Tours (secolul al XVI-lea). Biblioteca Naţională, Paris.

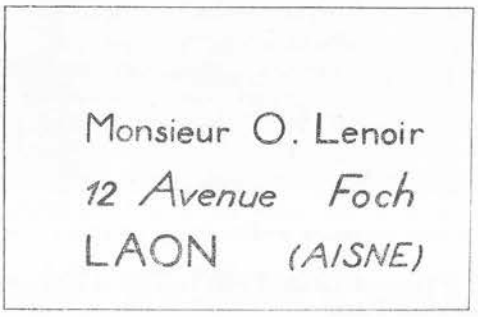
supraadăugat, pe măsura dezvoltării civilizaţiei? Nu e comunitate „semi-sălbatică" din Africa sau Oceania, nu e cetate arhaică scoasă la iveală de săpături, nu e viaţă populară şi ţărănească, oricît de „înapoiată" în care obiectul cel mai utilitar, modestul recipient, ţesătura utilitară, să nu impresioneze prin armonia formei sau siguranţa simţului decorativ. Frumosul apare aici indisolubil legat de funcţie şi ambele inseparabile în intenţia meşteşugarului (fig. 31).

Astăzi, dimpotrivă, trebuie să ne străduim pentru a le asocia din nou: articolul ieftin se mărgineşte la simpla eficacitate; adăugarea de frumos sau ceea ce este socotit ca atare, cere un supliment de preţ şi constituie obiectul „de lux"; este o inutilitate facultativă. O reacţie se manifestă în zilele noastre: ea este suscitată de evidenţa prea provocatoare a unei distincţii odinioară de neconceput. Era tot atîta puritate infailibilă în curba blidului antic celui mai umil ca şi în cea a vasului din materia cea mai rară (fig. 30 şi 32).

Din ziua apariţiei maşinismului în civilizaţiile abstracte moderne, obiectul executat potrivit unui concept de inginer, realizat prin automatismul instrumentelor, nu mai putea fi impregnat de sensibilitatea activă la care artizanul nu renunţă. Aportul estetic nu mai este decît un placaj deliberat înlocuind ceea ce, odinioară, se năştea din modelarea vie. Din momentul acela, arta cum să nu fi cunoscut decăderea, cînd nu făcea decît să imite pasiv modele consacrate sau să aplice reţete fără legătură cu efuziunea nestăvilită de odinioară? Nu mai există de-acum înainte decît „căutare" a frumosului, cuvîntul însuşi o mărturiseşte. Totuşi, aşa cum a spus Picasso într-o butadă plină de tîlc,frumosul nu se „caută", ci se „găseşte"!

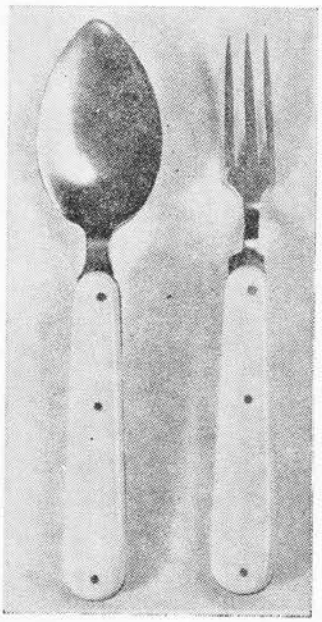
Consecinţele sociale sînt şi ele enorme: vechiul meşteşugar, în persoana căruia se întruchipează fabricarea utilitară şi modelarea decorativă, se stinge în mod treptat; el este perimat. De-acum înainte rolul său se divide: muncitorul e redus la simple automatisme; cel mult i se tolerează îndemînarea tehnică; dimpotrivă artistul, uşurat de orice rol concret, se cufundă tot mai mult în estetica pură pînă la a pierde într-o bună zi contactul cu pătura mijlocie.

Nu este edificator faptul că această dihotomie a meşteşugarului s-a petrecut tocmai în Renaştere, adică în momentul în care îşi făcea apariţia „civilizaţia cărţii"? Şi încă meşteşugarul şi artistul, distincţi acum, se condiţionau reciproc: primul prin grija sa mereu vie pentru artă, al doilea prin obligaţia de-a răspunde cererii sociale. Această situaţie urma să ia sfîrşit odată cu apariţia maşinismului. Atunci meşteşugarul e redus tot mai mult şi exclusiv la rolul său de mecanism viu; a devenit muncitor, proletar. Artistul în schimb se retrage din societate pentru a continua, în folosul său sau al unei elite de adepţi, căutări din ce în ce mai specializate în legătură cu problema frumuseţii; grija de a rămîne în comunicare sensibilă cu publicul dispare. Divorţ dramatic în care muncitorul îşi aserveşte condiţia umană şi în care artistul nu şi-o mai păstrează pe-a lui decît cufundîndu-se într-o singurătate creatoare. Uriaşa nelinişte ce frămîntă clasa proletară şi stă la baza convulsiilor moderne nu are poate



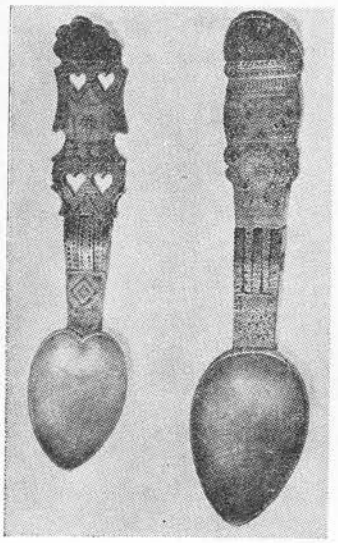
Scrierea manuală caută prin „script" să şteargă orice urmă de viaţă a mîinii.

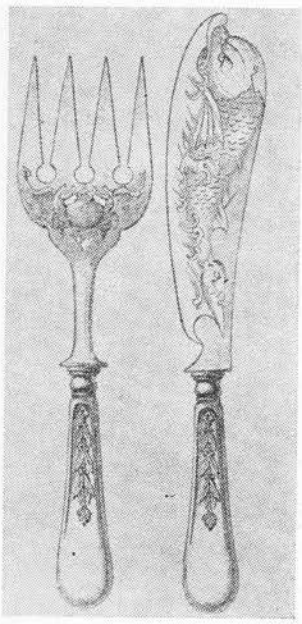
29. Specimen de scriere *SCRIPT*.



30. Tacîm de voiaj.

31. Linguri bretone (secolul al XIX-lea). Muzeul de Artă şi Tradiţie Populară.





32. Tacîm de peşte.

Înainte de introducerea maşinismului, obiectul de uz casnic nu separa frumosul de util. Astăzi obiectul e doar utilitar ; numai „suplimentul" de lux dă dreptul la ceea ce se numeşte frumuseţe.

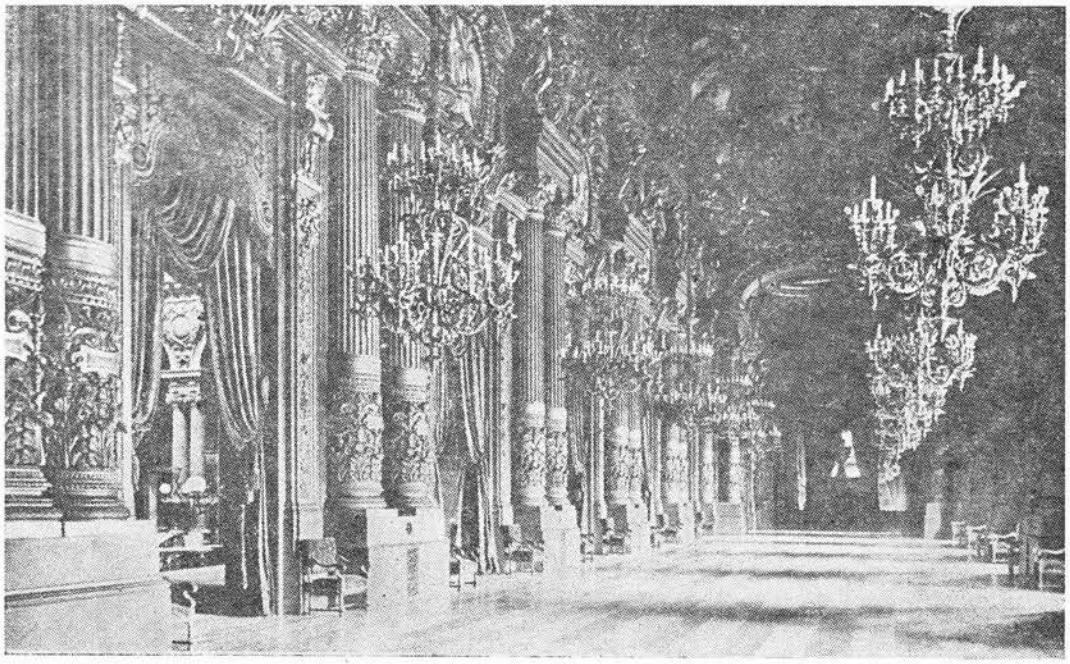
numai cauzele sociale adesea denunţate ci şi o profundă sursă morală constînd în acest dezechilibru al fiinţei omeneşti frustrate în dezvoltarea sa firească.

Consecinţele acestei situaţii asupra artei n-au fost neglijabile: frumuseţea, „extrasă" astfel din creaţia spontană, a ajuns să se definească mai bine. Ea şi-a pierdut atunci caracterul natural, asumîndu-şi toate riscurile artificiului. Departe de a continua să se nască, asemenea respiraţiei, din armonia interioară, din harul împlinit prin exerciţiu, originile ei sensibile s-au întunecat, iar ea a fost atinsă de abstracţii; în loc de-a emana în mod spontan, s-a rătăcit în reţete şi definiţii. Anexată de inteligenţa lucidă, s-a rupt prea adesea de izvoarele-i de viaţă.

În chip monstruos, arta s-a redus la teorii pentru care opera însemna doar o aplicaţie demonstrativă; estetica, pe care lumea antică abia o atinsese, în toiul speculaţiilor filozofice, capătă acum formă şi înţelege să-şi asume dominaţia. În Evul Mediu, arta mai era *naturală*; începînd din Renaştere, în mod necesar devine *gîndită* : începînd din Renaştere, adică din momentul cînd apare civilizaţia cărţii . . .

Cînd această civilizaţie atinge în veacul al XIX-lea punctul culminant, arta alunecă pînă într-atît încît e silită să-şi caute o raţiune de-a fi exterioară propriei sale esenţe; nu-şi află justificarea decît legîndu-se de o valoare verificabilă. Societatea burgheză, brusc „parvenită" după Revoluţia franceză, crede că află acest principiu în bogăţie: confundînd frumosul cu luxul, îl caută în etalarea unor materiale scumpe, într-o execuţie costisitoare vizibilă prin decoruri încărcate, prin afişarea cunoştinţelor, imitaţii sau reminiscenţe de „stiluri" verificate (fig. 33).

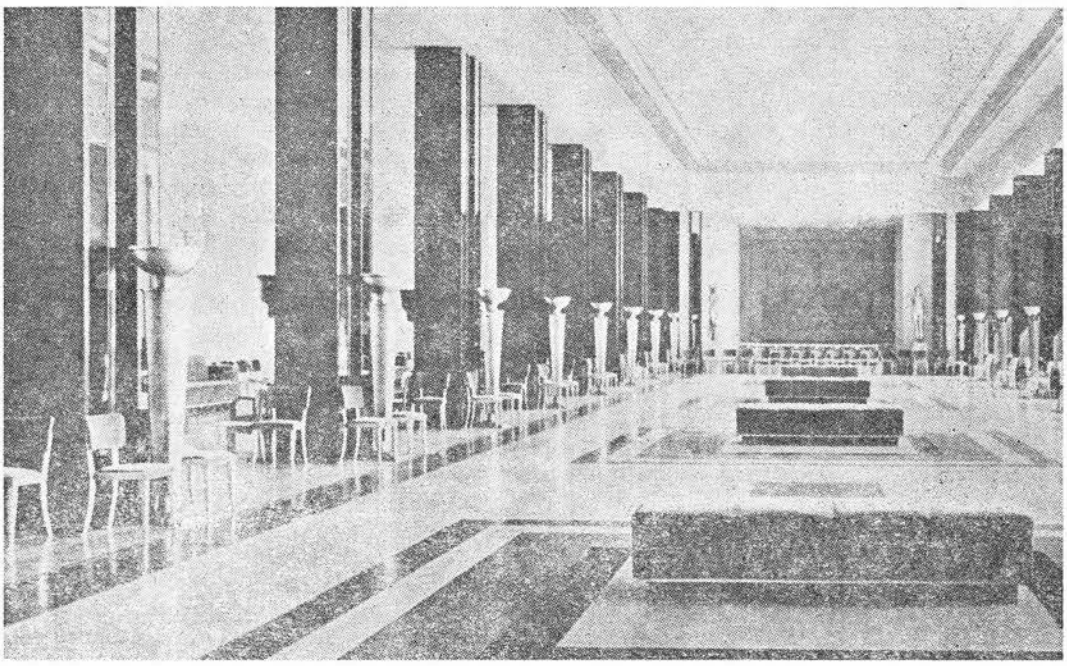
Apoi, pe măsură ce maşinismul se înstăpîneşte, societatea modernă, industrializată, dezgustată, în cultul său pentru ştiinţă, de tot ce nu răspundea unui ţel pozitiv, a redus frumosul la util şi a crezut că-l află în perfecta adecvare



33. *FOAIERUL OPEREI DIN PARIS* de GARNIER.

Pierzînd instinctul frumuseţii, epoca noastră îl caută în definiri anexe, contradictorii : secolul al XIX-lea, în bogăţie, secolul XX, în simplificarea funcţională.

34. *FOAIERUL TEATRULUI NAŢIONAL CHAILLOT* de CARLU.



la rolul practic, în ceea ce s-a numit „funcţionalism". Însemna o reacţie lăudabilă împotriva încărcării inutile a luxului ostentativ; adesea forma perfect eficientă află în despuierea ei o coincidenţă cu armonia. Frumuseţea se găseşte mai firesc în liniile simplificate pe care spiritul le impune la întîmplare. Totuşi această fericită întîlnire nu anulează o confuzie ce izbucneşte chiar în limbaj: *utilul* cere un complement, e util la ceva, serveşte unui scop care-i este exterior; *frumosul* nu se poate concepe cu alt scop decît el însuşi; el nu e frumos „la ceva", „pentru ceva" şi această deosebire fundamentală de structură e de ajuns pentru a distinge cele două noţiuni care nu vor putea niciodată să se acopere. E mult de cînd Socrate, înaintea lui Kant, a arătat aceasta * (fig. 34).

3. CIVILIZAŢIA IMAGINII

ODATĂ cu veacul al XIX-lea, civilizaţia cărţii ia sfîrşit. La început, maşinismul i-a grăbit desăvîrşirea; dar curînd, mînat de propria-i cursă, i-a frînat autodepăşirea. Omul, hărţuit de viteză, a preferat să *gîndească* mai curînd decît să *simtă*; iată că, la rîndu-i, gîndirea devine prea lentă: mai rapidă decît sensibilitatea, ea nu poate atinge totuşi instantaneitatea. Or timpul nostru cere o percepere imediată! Gîndirea e discursivă: pentru a se traduce într-o frază, ea comportă cel puţin un subiect, un verb, şi cel mai adesea, un complement sau un atribut, trei momente puse cap la cap pentru ca la sfîrşitul lor să se desprindă ideea. Analitică, ea descompune o noţiune confuză în elementele sale, pe care apoi le recompune potrivit legilor logicii ei. Condillac observase: . . . „Nu se poate vorbi fără a descompune gîndirea în diversele-i elemente pentru a le exprima rînd pe rînd". Trebuie să mergem mai repede!

Care e soluţia? Senzaţia! Ea acţionează ca un semn a cărui înregistrare e spontană ; şi, oricît de puţin ar fi educată să antreneze răspunsul instinctiv al unui reflex, cîştigul de timp e considerabil. Reflexul economiseşte pierderea secundelor pe care o implica ocolul prin gîndire. O sonerie are un efect mai percutant decît un comentariu! Mesajul simţurilor aduce o percepţie imediată şi simultană**. E de ajuns să deschid ochii pentru ca un ansamblu, un tot să mi se dezvăluie dintr-o dată. Omul de astăzi are nevoie de aceste contacte globale, singurele compatibile cu viteza care-l domină.

AMENINŢĂRI ASUPRA VIEŢII INTERIOARE — Maşina cere. Mai întîi mijloc de acţiune, sclavă, cu timpul a început să aibă repercusiuni asupra stăpînului care-o mînuia. Omul o concepuse şi o fabricase după imaginea dorinţelor sale; dar o inventase tocmai pentru a suplini lacunele proprii; aşadar ea nu putea să-i semene. Totuşi, pentru a o conduce, omul trebuia să consimtă să i se adapteze; primejdioasă tentaţie! Din concesie în concesie, omul a sfîrşit prin a se renega pentru a se supune legii dictată de această înlocuitoare, de care şi-a legat reuşita destinului său. A se reculege în sine însuşi, a-şi confrunta gestul cu felul său de a simţi, înseamnă a accepta un factor de şovăială, pe care mecanica îl ignoră. Viaţa interioară contracarează infailibilitatea actului,

---

* A se vedea *Hippias major* de Platon, unde se regăseşte, de asemenea distincţia între αὐτὸ τὸ καλόν, frumosul în sine, şi ceea ce este καλὸν πρός τι, frumos (noi am spune „bun") la ceva. ARISTOTEL a menţinut această dualitate. (*Poetica*. VII, 13.)

** DELACROIX observa, comparînd poetul cu pictorul: „Pe poet îl salvează succesiunea imaginilor; pe pictor simultaneitatea lor". (*Journal*, Supliment, III, p. 417, 16 decembrie 1843.)

garantată doar printr-o uniformitate al cărei calcul exclude neprevăzutul; ea contracarează şi viteza; a asimila şi a reflecta înseamnă timpi morţi.

Călăreţul de odinioară era o fiinţă vie care strunea o altă fiinţă vie; oricît de inferior i-ar fi fost calul, gîndea, simţea şi el. Omul trebuia să prevadă reacţiile fireşti ale animalului, să-şi adapteze comenzile la ele. Cîtă psihologie şi adesea cîtă intuiţie! Ceea ce ar însemna tot atîtea impedimente pentru automobilişti; şoferul n-are de ce să-şi cultive aceste capacităţi individuale. Pentru a nu încălca normele de viteză, are nevoie în primul rînd de reflexe sigure.

Ceea ce înseamnă că, în condiţii identice, trebuie să îndeplinească gesturi identice pentru a obţine din partea maşinii lui rezultatele scontate; trebuie să-şi înăbuşe riscurile libertăţii sale interioare, dar să-şi perfecţioneze automatismele, să le ferească de aportul stăvilitor al deliberării. Există vreo îndoială? Să se citească atunci această informaţie, apărută în presa din 1949:

„Cei mai periculoşi conducători sînt oamenii inteligenţi şi, mai ales, intelectualii. Un negru din New York, clasat din punct de vedere medical drept « idiot » şi-a primit brevetul de şofer pentru transportul public, putînd fi astfel afectat unei linii de autobuze. Hotărîrea a fost luată în urma unui raport al profesorului James Kaker de la Universitatea din Chicago. După el, conducătorul ideal este un « *high grade moron* » ceea ce s-ar traduce prin « idiot superior »".

Uniformitatea maşinilor o antrenează pe cea a posesorilor de maşini. A concepe diferit, a simţi distinct este doar un handicap în faţa uniformităţii instrumentelor, riscă o falsă manevră, o întîrziere. Omul modern acceptă legea uneltei sale, pe care o numeşte standardizare. Piesă constitutivă, la rîndul său, a motorului social, el tinde să devină interschimbabil, previzibil în conduita sa, utilizabil fără o inutilă adaptare.

SEMNUL ÎNLOCUIEŞTE CUVÎNTUL — Ieri, i se explica individului sensul unui anume gest; avizul, pancarta îl enunţau într-o formulare inteligibilă; el lua o decizie pentru că înţelegea. Astăzi, el este antrenat să răspundă printr-un reflex rapid şi scontat la o senzaţie convenită.

Nu demult, la intrarea în fiecare sat, automobilistul mai putea să afle în virtutea cărei hotărîri municipale i se interzice să depăşească o viteză anumită, de altfel modestă! Într-un loc, i se cerea tăcere şi motivul — un spital, o clinică— îi era explicat. De-atunci, codul rutier nu mai vrea să cunoască şi să facă să se cunoască decît linii, siluete condensate ţinînd loc de injoncţiuni: un S în formă de şarpe? Virajul e aproape! Două umbre chinezeşti simplificate ţinîndu-se de mînă? Atenţie, şcoală!

Semnul izbeşte retina. În mod sigur, carcasa de automobil sfărîmată şi incendiată care în Statele Unite e uneori cocoţată pe un soclu de ciment, la marginea şoselelor unde excesul de viteză e curent, antrenează cu mult mai sigur apăsarea piciorului pe frînă decît un lung discurs, mai repede chiar decît capul de mort prin care se anunţă alteori primejdia. Măcar aici evocarea e inteligibilă!

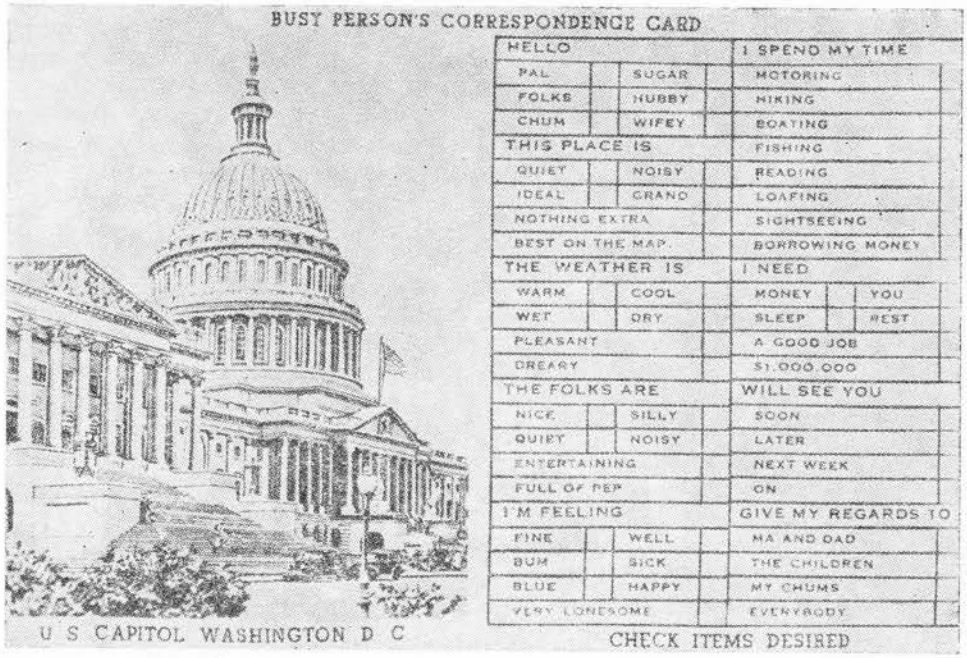
Viaţa noastră se organizează în jurul senzaţiilor elementare, clacson, semnul roşu sau verde, bară peste un disc colorat etc., ce comandă, printr-un incredibil dresaj, acte corespunzătoare.

Domeniul străzii, colectiv prin excelenţă, se va spune. Da' de unde! Să trecem pragul vieţii personale, al vieţii celei mai personale, pragul sălii de baie. Nu demult, confortul „victorian" prevedea două robinete, pe care se citeau cuvintele „cald" şi „rece", corespunzînd unei idei foarte sărace, dar în fine unei idei, de care omul grăbit înţelege să se lipsească. Atunci cuvîntul devine semn, prescurtîndu-se; două litere C şi R sînt de ajuns. Dar chiar acest

apel moderat la facultăţile gîndirii era fără îndoială excesiv căci, în ultimii ani, două pete, una roşie alta albastră, l-au înlocuit. Înţelegerea lor nu mai urmează aceleaşi căi; ea împrumută acum căile senzaţiei; roşul, legat în aparenţă de foc, de metalul în fuziune, este culoarea caldă; albastrul este culoarea rece, culoarea apei, a gheţii. Aceste indicative n-au nevoie de gîndire: un îndrăzneţ scurt circuit le îngăduie să nu mai recurgă la ea şi să stabilească o conexiune directă între senzaţia percepută şi acţiunea ce decurge de aici.

Peisajele lui Vlaminck, străpunse de şosele-bolid, sugerează viziunea automobilistului.
35. VLAMINCK. ŞOSEAUA NAŢIONALĂ.

Cuvintele, cuvinte atotputernice ale civilizaţiei cărţii cedează vertijului general: ele abdică, se inchircesc, trec de partea duşmanului. S-ar putea urmări de-a lungul istoriei această contradicţie progresivă a gîndirii, regină odinioară a acestei civilizaţii a cărţii care declină astăzi: fraza secolului al XVII-lea e lungă, în perioade; este epoca dezvoltării, a dizertaţiei, în care gîndirea urmăreşte neîncetat să se amplifice prin forma care-o exprimă, pînă la a atinge uneori o anumită redondanţă.



America a lansat cartea poştală care te scuteşte să mai scrii . . .

36. Cartea poştală americană pentru corespondenţa „oamenilor grăbiţi".

Veacul al XVIII-lea, dimpotrivă, scindează, scurtează, ajunge la fraza „voltairiană", în care se făureşte limba modernă şi concizia ei. Într-adevăr, în secolul al XVIII-lea şi mai ales sub influenţa Angliei, prima ţară a maşinismului, să nu uităm, a început să se afirme întîietatea senzaţiilor asupra gîndirii. Atunci filozofilor abstracţi şi raţionalişti li s-au substituit filozofii senzualişti care reduc fiinţa omenească la senzaţii. E de ajuns să-i evocăm pe Locke, pe Hume şi difuzarea uriaşă a doctrinelor lor, care au avut un răsunet în toată Europa şi cărora veacul al XIX-lea, creator al „psihologiei senzaţiilor", le-a fost tributar.

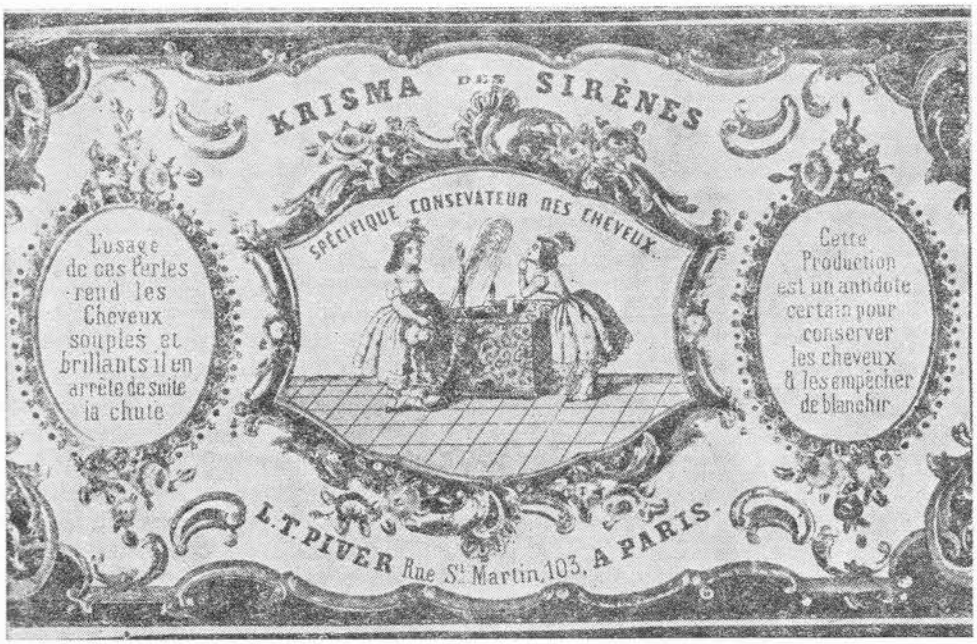
Veacul XX a fost acela care a creat comprimarea artificială a textului în reviste specializate cum ar fi *Digests*, în care originalele nu mai sînt date pe mîna unor echipe de redactori ci de reductori. De-atunci, marea presă a luat obiceiul răspîndirii unor *pictures*, în care adaosul de imagini permite să păstrăm doar cîteva fraze restrînse la expresia lor cea mai simplă, procedeu pînă atunci rezervat revistelor pentru copii.

Paralel, expunerea gîndirii îşi pierde caracterul discursiv pentru a produce efecte mai bruşte, mai apropiate de senzaţie; ferindu-se de comentariu, aceasta vizează mai mult rezumatul pentru a ajunge la forma modernă, sloganul, în care noţiunea inclusă, tot concentrîndu-se, ajunge să imite efectul unui şoc senzorial şi automatismul său. Fraza alunecă spre şocul vizual. Stereotipă, aceasta nu mai cere să fie înţeleasă, ci doar recunoscută.

Cuvîntul cedează la rîndul său; el evoluează spre semnul care, în locul unui sens abstract, prezintă un aspect dinainte stabilit şi se lasă înlocuit de iniţială. Odinioară se zicea: „Sfînta alianţă a popoarelor"; nu demult, Societatea Naţiunilor se transforma în S.D.N. Dar asta nu-i de ajuns: literele ce elimină cuvîntul şi-l înlocuiesc caută să fie concentrate şi mai mult într-o senzaţie auditivă mai simplificată. Astăzi nu se mai zice nici măcar O.N.U.; suita de litere separate e topită într-o singură articulare continuă: ONU. De ase-

menea, în domeniul particular, se va zice SIMCA (pentru „Societatea Industrială de Mecanică şi Caroserie a Automobilelor"), în timp ce, cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, se enunţa încă sistematic Y.M.C.A. (pentru „Young Men Christian Association"). Pretutindeni, „inteligibilul" cedează locul „perceptibilului" şi îndeosebi vizualului care, dintr-o privire, îmbrăţişează mai multe elemente într-o idee simultană.

America, unde triumfă această folosire a semnului, căci aici tradiţia intelectuală nu este implantată şi nu face obstrucţie ca în Europa, a creat un exemplu tipic şi surprinzător al noii situaţii: turiştii au la dispoziţia lor cărţi poştale care, scutindu-i chiar să şi scrie, le oferă vreo douăzeci de fraze standardizate, la care societatea modernă înţelege să reducă schimburile epistolare între oameni. E de ajuns ca beneficiarul să le şteargă pe cele care nu răspund intenţiei sale. Astfel viaţa normală ajunge să impună exprimării personale o constrîngere atît de mare încît, în timpul războiului, germanii dăduseră pe piaţă în Franţa cărţi poştale destinate corespondenţei între zona liberă şi cea ocupată! (fig.36).



Acum un veac, reclama flata „gusturile" literare şi artistice ale publicului.
37. Publicitate pentru *LOŢIUNEA SIRENELOR*. Casa L. T. PIVER.

Nu-i vorba aici de cazuri excepţionale, ci de o adevărată metodă. O variantă e oferită de mesajele codate puse la dispoziţia trupelor americane în Coreea. La coş cu frazele, cu retorica! O simplă numerotare înlocuieşte tot. Există trei sute de fraze tip, explica *Le Figaro Littéraire* din 3 februarie 1951. Ele acoperă toate activităţile umane: dragostea, finanţele, sănătatea, familia . . .

Pentru dragoste, exprimarea se face evident cu o mare precizie: 42 înseamnă *sărutări*; 43 este mai tandru: *dragoste şi sărutări*. Dar cel mai des se foloseşte 44: *dragoste sinceră şi sărutări*.

74 nu vorbeşte de dragoste: *afaceri proaste*; *mulţumesc pentru binevoitorul dumneavoastră sprijin financiar*.

Astăzi, şocul optic impune o noţiune brutală.

38. Publicitate pentru loţiunea capilară *SILVIKRINE.*

Prin asocierile mentale instinctive pe care le provoacă, publicitatea stîrneşte în mod artificial interesul pentru produsul propus.

39. Reclama elveţiană *HAMOL.*

IMPERIUL IMAGINII — Dacă refugiul în senzaţie şi în imaginile elementare care o provoacă nu s-ar desfăşura decît în acest domeniu practic, relativ limitat, s-ar putea vedea aici o marjă concedată vieţii mecanice mai curînd decît o vocaţie profundă a timpului nostru. Dar domeniul imaginii se întinde mult mai departe, căutînd să pună stăpînire pe toată existenţa mentală, care de altfel se arată din capul locului ciudat de docilă. Publicitatea, obsesie a epocii, este cel mai bun garant; în acelaşi timp, ea utilizează această putere a imaginilor şi contribuie la răspîndirea lor. Or ea aduce o mărturie deosebit de probantă asupra mentalităţii contemporane, căci n-ar putea s-o neglijeze fără a fi menită eşecului. N-ar putea, la fel ca opera literară sau filozofică, să-şi permită nici o eroare; s-ar elimina *ipso facto*. Orice publicitate care rezistă este o publicitate eficientă, răspunzînd deci unei nevoi incontestabile a spiritelor pe care le impresionează.

La începuturile sale efective, acum un veac şi mai bine, publicitatea era verbală şi ideologică; se folosea de prestigiul cuvîntului. Balzac, schiţîndu-i „fiziologia" în *César Birotteau*, în 1837, a imaginat prodigiosul prospect al „Dublului suliman al Sultanelor şi apa carminativă" pe care chiar el îl trece în rîndul a ceea ce „istoricii numesc *piese justificative*". Şi Balzac insistă, „ridicola *frazeologie* s-a dovedit a fi un element de succes", ca şi „magia exersată de aceste *cuvinte*" care evocă Orientul. Teză şi imaginaţie de romancier? Nu, căci ar fi uşor să regăsim documentele contemporane care nu sînt cu nimic mai prejos decît elucubraţiile atribuite marelui droghist. Dovadă „Loţiunea Sirenelor" care, în termeni la fel de înfloriţi, nu mai făcea apel la atracţia romantică

a Orientului ci la cea clasică a Greciei. Publicitatea de la cumpăna veacului este „literară". Ea laudă calităţile unui produs; elocvenţa, chiar retorica, chiar galimatia sînt cele mai preţioase adjuvante pentru a-i impresiona pe clienţi, căci e vorba de a convinge. Imaginea apare şi ea, dar ca un însoţitor ornamental (fig. 37).

Dar astăzi? Trebuie să izbeşti, să ancorezi în memoria vizuală o imagine care să se imprime prin forţa-i de surpriză sau de repetare. Dar această imagine nu-ţi mai cere să te gîndeşti, să aderi la ea; ea impune o noţiune simplă printr-un şoc optic; prin intermediul ochilor, ea procedează la un fel de efracţie a spiritului şi stabileşte aici, ca un fapt, o legătură indestructibilă între obiectul de vînzare şi calitatea la care pretinde că răspunde. Că această asociaţie e sau nu justificată, că e raţională chiar, rămîne un fapt secundar: a arăta echivalează cu a demonstra.

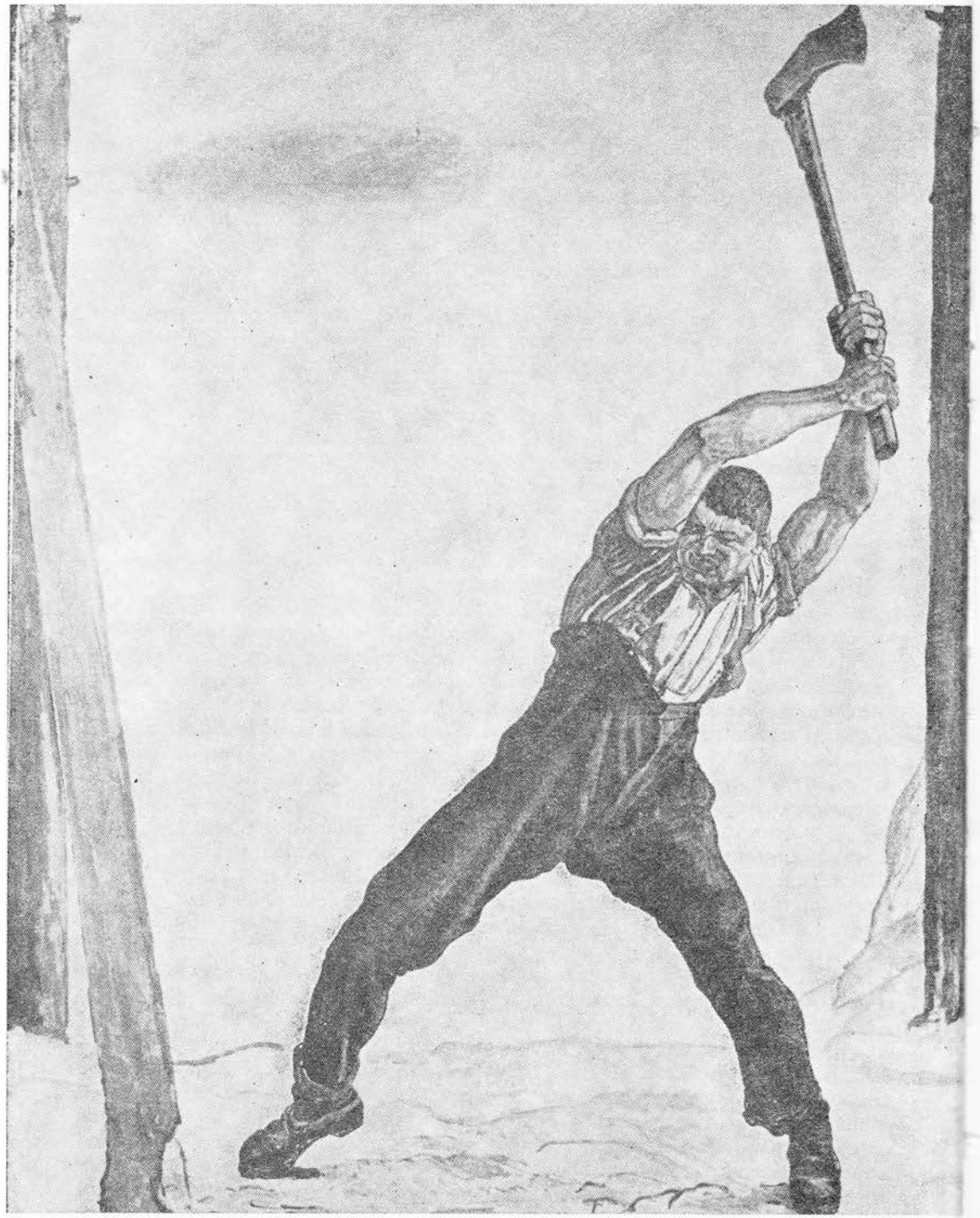
Argumentele nu mai sînt cîntărite, nu mai pot fi cîntărite pentru excelentul motiv că nu mai există argument. Imaginea asociază cutare medicament cu aspectul înfloritor al unui om plin de sănătate; un craniu chel se acoperă cu un păr bogat cînd e văzut prin transparenţa flaconului pus în vînzare etc. Percepţia îmbracă de fiecare dată un caracter de fapt constatat, de evidenţă, pe care nici o idee, supusă criticii, n-ar putea să-l capete vreodată (fig. 38).

Am afirmat chiar că nu e necesar ca asociaţia de idei inculcate să fie raţională. În cazul precedent, ea tot mai este. Că o loţiune, chimic stabilită după îndelungi cercetări, provoacă din nou creşterea părului n-are nimic ilogic în sine. Clientul se aşteaptă la aşa ceva; e de ajuns să-i trezeşti încrederea.

Dar imaginea poate şi mai mult; ea poate crea convingeri fără un temei justificabil. Nefiind controlate de gîndire, acestea pot fi arbitrare, chiar absurde; individul nu-şi dă seama, căci el nu trebuie decît să le înregistreze. Publicitatea a bănuit neîntîrziat această putere irezistibilă şi nu s-a temut s-o folosească. Dacă un produs e destinat să bronzeze pielea vilegiaturiştilor, metoda precedentă va arăta o epidermă strălucitoare acolo unde se va interpune sticluţa miraculoasă. Ba mai mult, afişul prezintă un tînăr cuplu de estivanţi, strîns înlănţuiţi şi, pentru ca nici un echivoc să nu stăruie, o inimă, desenată de mînă cu o linie mare roşie, încadrează cele două capete apropiate. Nici un raport rezonabil cu eficacitatea produsului! Dar, dincolo de dorinţa de a se bronza, desenatorul avea să răscolească în inima trecătorului aspiraţii sentimentale, vagi şi profunde, un întreg vis naiv profitînd pe deasupra de prestigiul magic al cinematografului pe care-l evoca pe furiş. *Sunshine and romance*, soare şi idilă, cîntă sirenele publicităţii turistice... Afişul nostru avea, la rîndu-i, să atragă, în inconştientul spectatorului, forţe afective, care nu aveau ce căuta în cazul de faţă, dar care aveau să arunce în balanţă dorinţa (fig. 39).

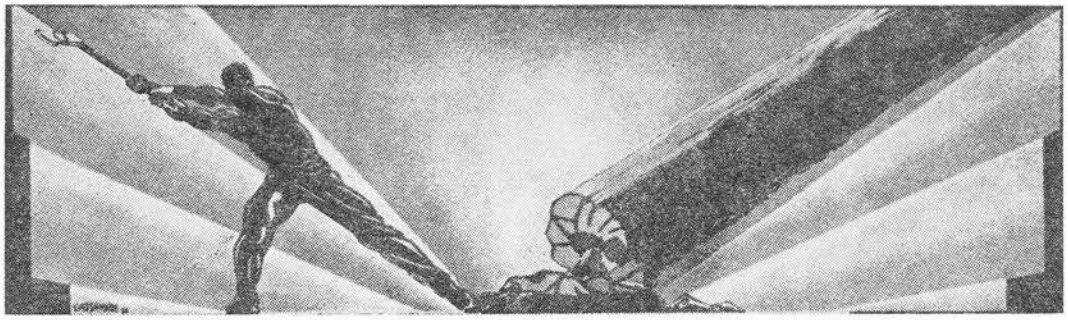
REFLEXIE ŞI REFLEX — Senzaţia, corect îndrumată, evită aşadar cu abilitate zonele raţionale şi pune în mişcare, automat, resursele instinctului, dincolo de auto-controlul individului. Am sugerat * că e vorba aici de o aplicare, uneori conştientă, a descoperirilor lui Pavlov în legătură cu reflexul condiţionat, care stau la baza psihofiziologiei ruse moderne. Se cunoaşte experienţa: un cîine salivează cînd i se oferă o bucată de carne; timp de cîteva zile, i se pune să sune clopoţelul în momentul îmbietor. Se poate ca, după un timp, să se omită esenţialul, adică alimentul. Singur sunetul clopoţelului va pune în acţiune glandele salivare ale animalului. E o alunecare, un transfer de la o asociere normală la o asociere anexă fabricată. Nu spiritul e înşelat, ci însuşi reflexul biologic!

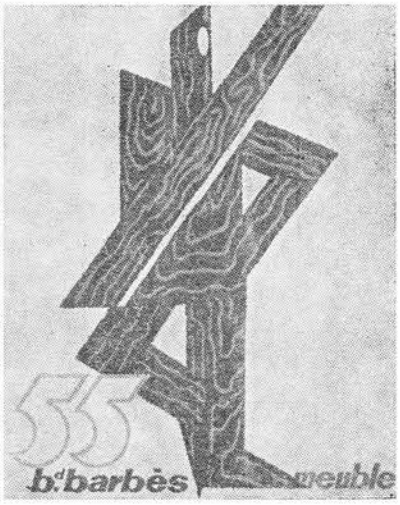
* *Bulletin de l'Institut National Genevois*, L. II, 1947.



40. Ferdinand Hodler. *TĂIETORUL DE LEMNE*, 1910.

Comparînd un subiect oarecare, tăietorul de lemne, de exemplu, așa cum l-a tratat un pictor de la începutul secolului, cu ceea ce-au făcut rînd pe rînd maeștrii afișului, vedem triumfînd schema, căutarea „loviturii".





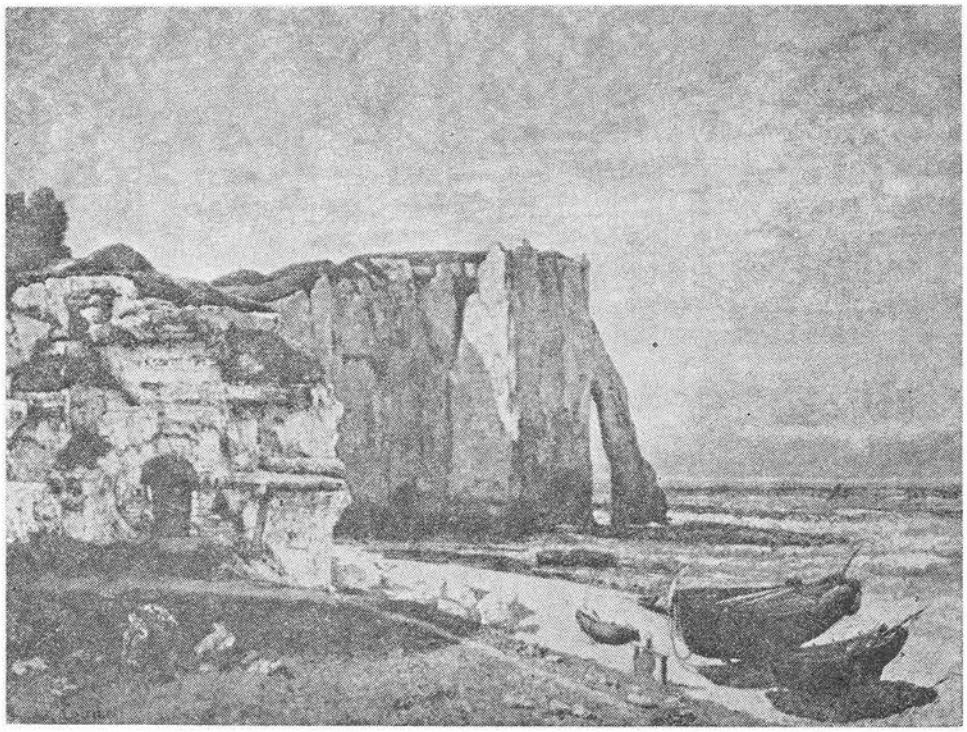
41. *AFIŞ CU TĂIETORUL DE LEMNE* de Cassandre, 1923.
42. *AFIŞ CU TĂIETORUL DE LEMNE* de Cassandre, 1924.
43. *OMUL DIN LEMN*, după Loupot.

Din ziua în care omul se deschide fără apărare în faţa asaltului senzaţiilor purtătoare ale unui mesaj savant calculat, el devine docil în faţa capcanei acestora, sentinela inteligenţei fiind adormită şi chiar ocolită.

În *Postfaţa* pe care în 1949 o scria la romanul său *Cuceritorii*, André Malraux confirma la rîndu-i: „E vorba tot timpul de a obţine reflexul condiţionat, adică de a face ca un anumit vocabular, sistematic legat de anumite cuvinte, să asocieze la aceste cuvinte sentimentele pe care acest vocabular le desemnează de obicei."

Mai e nevoie să sugerăm efectele care pot fi obţinute dintr-o asemenea tehnică mentală pentru a forma spiritele, a le crea o reţea de asociaţii fatale şi necontrolate, care vor acţiona direct asupra emoţiilor lor motrice? E nevoie să subliniem inutilitatea individului, lăsat în voia acestui gen de hipnotism colectiv, unde-i va întîlni pe semenii săi în convingeri cu atît mai de nezdruncinat cu cît vor avea baze inconştiente, aproape organice?

Se poate crede că ele contribuie la reducerea progresivă a „eului" şi a facultăţii sale de control, în timp ce civilizaţia cărţii a impus triumful său excesiv, pînă la „egotismul" secolului al XIX-lea. Dar ele sînt ostile personalităţii pentru un alt motiv: personalitatea este izvor de schimbare, de nuanţări.



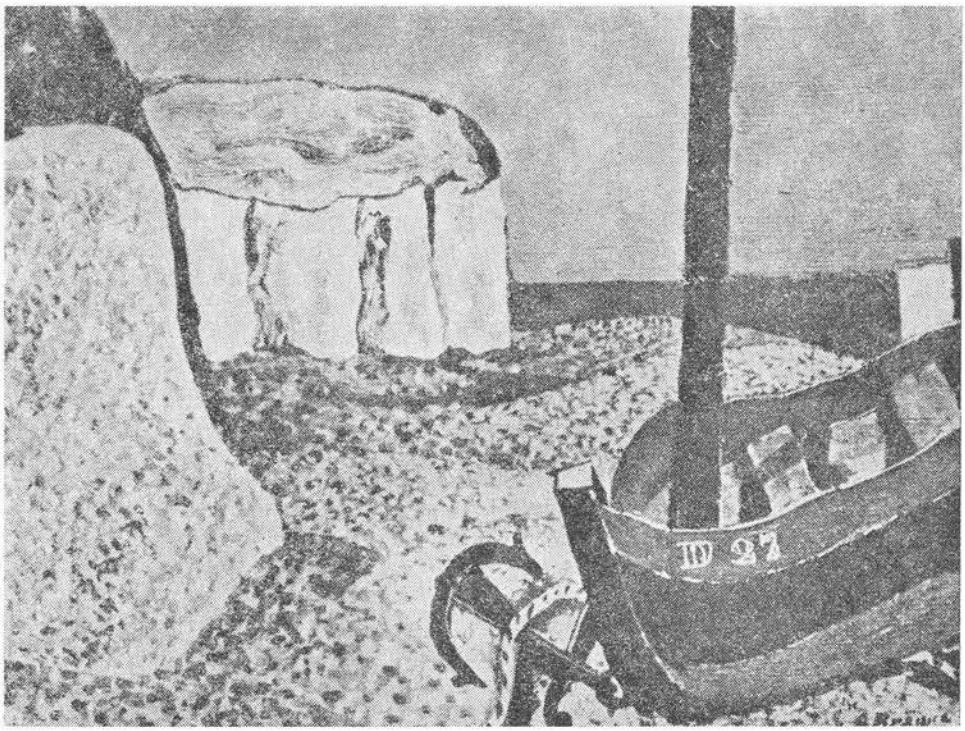
De un secol, evoluţia artei dovedeşte aceleaşi tendinţe ca şi evoluţia afişului. La jumătatea secolului al XIX-lea, Courbet se preocupă în primul rînd de redarea fidelă, pînă la iluzie, a ceea ce privirea percepe.

44. COURBERT. *FALEZE LA ÉTRETAT.*

Or senzaţia nu se dezvoltă decît prin intensitate, corolar al vitezei. Pentru ca aceasta să provoace reacţia cerută, trebuie să fie imperioasă, trebuie să producă un şoc! Trebuie să lovească! Astfel violenţa percepţiilor a devenit o nevoie a lumii moderne; ea este mai apreciată acolo unde civilizaţia îşi accelerează mersul: America, pe care n-o reţin obiceiuri inveterate, o cultivă pe faţă.

Tot acolo afişul ne oferă mărturia evidentă a evoluţiei sale. Imaginea şi vigneta publicitară a secolului al XIX-lea rămîneau legate, ca şi arta oficială de atunci, de desen, care sugerează noţiunile intelectuale de formă şi contur. La sfîrşitul secolului, culoarea învinge, tot aşa cum îşi asigură triumful în artă, de la Eugène Delacroix la Impresionism. Dar ea nu-şi înfrînge numai adversarul — linia — ci şi valorile, redare mult mai delicată a nuanţărilor de clar şi de obscur. Primele capodopere ale afişului modern, datorate lui Toulouse-Lautrec sau lui Bonnard, n-au recurs decît la impulsul senzorial al petei cromatice şi al conturului său percutat pe retină: nici un relief, nici o trecere; straturi uniforme şi brutale de culoare, subliniate de o dungă! Neclintit ca un plumb de vitraliu, afişul nu mai vrea să datoreze nimic noţiunilor de formă consacrate; este un contur continuu, dezvoltat într-un arabesc care se înscrie violent în noi prin originalitatea şi îndrăzneala sa (pl. II).

Elanul a fost luat: secolul XX simplifică şi mai agresiv linia şi culoarea şi le cere înainte de toate să „dea un ghiont" atenţiei pentru ca, solicitată, aceasta să fie silită, oricît de grăbită ar fi, să sesizeze semnul sumar care i se adresează, precum şi sensul lui. Desenul se alătură fără şovăială schemei, con-



Este interesant să găsim, în secolul XX, sub penelul lui Braque, tema pe care a tratat-o Courbet. Planuri succesive : faleze, plajă, bărci. Dar aici totul se reduce la o puternică sinteză concentrînd la extrem efectul plastic.

45. BRAQUE. *FALEZE.*

centrat stenografic. Numeroase reclame contemporane, familiare publicului, au evoluat sub ochii săi, trecînd în cîţiva ani de la un realism grijuliu la o transpunere aproape abstractă. Ce fructuos ar fi să observăm paralelismul dintre această evoluţie şi cea pe care o trasează arta modernă! (fig. 40—45).

Într-o adunare tot mai gălăgioasă, trebuie să ridici necontenit glasul pentru a te face auzit. În ultimul timp, culoarea a atins o virulenţă neaşteptată datorită fluorescenţei. Acum ea sclipeşte, ţîşneşte din zid; privirea e înşfăcată. Dar la viteza proprie trecătorului care circulă, nu trebuie s-o adăugăm pe cea a autobuzului, care duce panoul publicitar fixat pe el şi porneşte cu el în spaţiu?

UZURA SENZORIALĂ — Trebuie de asemenea să depăşim uzura senzorială a spectatorului surmenat şi blazat. Deprinderea atrage după sine setea de violenţe sporite care devin indispensabile: aceste lovituri necontenite de cimbal asupra timpanului slăbesc auzul *. Şi, de fapt, nu se produce o înălţare a pragului percepţiilor? Aşa s-ar zice dacă observăm coloritul imaginilor, al filmelor, care este sensibil mai crud şi forţat parcă, în Statele Unite mai mult decît în

* Cu obişnuita-i perspicacitate, Valéry se neliniştește la vremea lui: „Fie că e vorba de politică, fie de economie, de stil de viaţă, de divertisment, de mişcare, observ că modernitatea capătă alura unei intoxicaţii. Trebuie fie să mărim doza fie să schimbăm otrava. Aceasta e legea. Tot mai avansat, tot mai intens, tot mai mare, tot mai rapid şi tot mai nou. Acestea sînt exigenţele ce corespund în mod necesar unei înăspriri a sensibilităţii" (*Degas, Danse, Dessin*, p. 136). „Repede şi energic", proclama în alte împrejurări un om politic, nenorocitul Daladier, a cărui formulă s-a dovedit simptomatică, dacă destinul nu i-a fost fericit.

Europa, unde acţiunea de eroziune e mai puţin avansată. Unii fiziologi americani au tras concluzia că nivelul de înregistrare a culorilor a scăzut; s-a notat de asemenea că urechea modernă nu mai aude anumite tonalităţi ce se puteau discerne odinioară. Nuanţa, devenită literă moartă, se elimină în folosul concentratului.

Există dovezi: cînd, după înfrîngerea germanilor, uzinele de peliculă Agfa au devenit proprietatea învingătorilor, procedeele de fabricaţie reconstituite în Statele Unite au fost modificate cu bună ştiinţă pentru a se obţine un gren de culoare mai dens şi mai net, în detrimentul modulaţiei exacte. Aceasta răspundea exigenţei publicului. Repercusiunea atinse şi bătrîna Europă: un ochi atent va constata că editurile au tendinţa să exagereze cromatismul reproducerilor de artă, pentru a obţine un efect mai „plăcut".

Nu există altă cauză a exceselor de curăţire a capodoperelor vechi la care s-au dedat cu îndrăzneală, uneori cu inconştienţă, anumite mari muzee anglo-saxone. În ciuda reticenţelor unor medii dintre cele mai educate, aceste tablouri au fost fără ezitare restaurate conform opticii noastre de azi, printr-o curăţire brutală. Şi totuşi responsabilii, ca şi cei care-i susţin, sînt de bună credinţă, dar ochiul lor este insensibil la subtilităţile pe care pictorul le-a căutat odinioară în glasiurile neînchipuit de uşoare sau în patina imponderabilă.

Dar, mai curînd decît pe observarea lor atentă, nu se bizuie ei pe constatările mecanice de laborator, care nu pot înregistra aceste prezenţe infinitezimale? Oare n-ar fi nevoie mai întîi de nişte laboratoare care să măsoare fineţea percepţiei restauratorilor şi a conservatorilor? Aceasta e toată problema.

Credinţa servilă în instrumentul fizicianului, ce recunoaştere a carenţei senzoriale şi ce abdicare, în timp ce văzul păstrează o acuitate la care instrumentul, îndreptat spre cantitate şi nu spre calitate, nu ajunge! Ce experienţe de laborator s-ar putea apropia de puterea de detectare a degustătorului profesionist, pentru a aprecia buchetul, data şi proveniența unui vin? Or mirosul şi gustul ne sînt mult mai puţin exersate decît văzul. Nu este un semn al timpurilor această neputinţă de care dăm dovadă, acest apel orb la măsurarea cu ajutorul aparatelor? Nu e şi confirmarea unui destin irezistibil?

Media caracterizată şi tipică înlocuieşte pretutindeni variaţiile rafinate ale sensibilităţilor individuale. Nuanţa antrenează în retragerea sa gustul care este facultatea de-a o percepe şi de-a o aprecia. Declinul lor face loc pătrunderii în îmbrăcăminte, cravate sau vestoane de plajă a nenumăratelor culori provocatoare şi juxtapuse, importate din America şi care odinioară ar fi fost socotite discordanţe intolerabile. Bărbatul, mai puţin ager în percepţiile sale, cedează cel dintîi, în timp ce femeia mai rezistă şi continuă să impună tradiţia europeană. „Frumuseţea, scria Valéry, este ca o moartă. Noutatea, intensitatea, bizareria, într-un cuvînt, toate valorile de şoc i-au luat locul."

Peste tot se manifestă această poftă de surpriză şi de violenţă. Deschideţi-vă ziarul: de la titlul articolelor (şi spiritul lor) pînă la anunţul din ultimele pagini, totul caută „să facă senzaţie", aşa cum spunem foarte bine printr-o involuntară destăinuire. Hoinăriţi într-un bîlci: atracţiile propun, la modul fizic, viteza şi contrastul: mişcări accelerate, ameţitoare, sacadate, violente; pe plan psihologic, deşteptarea sentimentelor celor mai elementare, celor mai apropiate de reflexul organic: erotismul sau teama. Faptul divers terorizant şi *sex-appeal*-ul au devenit cele două resorturi ale atenţiei publice. Un singur cuvînt acoperă cu strigătu-i repetat pancarta de publicitate sau afişul de spectacole: Senzaţie! Senzaţional! Anglicismul răspunde, ca un ecou: *Exciting!* Este ceea ce Valéry numea „retorica şocului".

Şi imaginea, provocatoare, simplificată, etalată, răsunătoare prin culorile şi formele-i concentrate, devine instrumentul unei racolări universale pe care

aviditatea privirilor abia o aşteaptă şi care declanşează în centrii nervoşi reflexe de dorinţe, de poftă.

La extrema cealaltă, domeniile cele mai elevate ale spiritului recunosc urmele unei apăsări asemănătoare; dacă filozofiile existenţialiste, dacă fenomenologiile cunosc în zilele noastre o atît de prodigioasă recrudescenţă şi o asemenea şansă, nu e pentru că înlătură înţelegerea intelectualistă a lumii în folosul unei perceperi mai imediate? Nu caută ele oare ceea ce s-ar putea numi o „senzaţie a fiinţei"? Trebuie oare să solicităm mult pentru a invoca un fel de „şoc senzorial metafizic"?

Dacă aceştia sîntem, la ce consecinţe să ne aşteptăm? Moştenitori ai civilizaţiei cărţii şi stînjeniţi de degenerescenţele epuizării ei, inovatori ai civilizaţiei imaginii dar năpădiţi de nerăbdarea care ne dă ghes şi pe care n-o concepem încă destul de clar pentru a o domina, ne aflăm într-adevăr la o răspîntie. Hărţuiţi între trecutul şi viitorul nostru, descurajaţi de contradicţiile şi de excesele noastre, ne simţim în acelaşi timp prea bătrîni şi prea tineri. Epocă îmbătătoare pentru observator dar copleşitoare pentru cei care o trăiesc şi caută să-şi afla în ea echilibrul . . .

DECLINUL INDIVIDULUI — Ceea ce e ameninţat, ceea ce se micşorează în fiecare zi asemenea pieii de şagrin, este marja existenţei individuale pe care societatea o permite membrilor ei. Intelectualismul sistematic al civilizaţiei cărţii a început prin a scufunda, sub îngrămădirea de idei şi cuvinte, capitalul autentic al sensibilităţii personale, hrănită cu o experienţă trăită. Idei şi cuvinte ce ne permit să gîndim şi să exprimăm, în maniera altora, nu numai ceea ce simţim, dar şi lucruri despre care nu avem decît o noţiune abstractă şi artificială, de împrumut. De la omul de pe stradă pînă la intelectualul cel mai rafinat, acelaşi viciu: elementul mental, prefabricat, prin supraabundenţa lui, înăbuşă vocile interioare. De aici, prin reacţie, interesul nostru faţă de poet şi artist, faţă de copil şi nebun, comunitate eteroclită, uneori şocantă, în care sînt grupaţi aceia care, activ sau pasiv, mai trăiesc încă în priză directă cu mobilurile lor intime, în afara activităţilor raţionale comunitare.

Civilizaţia imaginii a venit să se adauge prin supralicitare: suprimînd ocolul încetinitor prin raţionamentul analitic, ea a stabilit raportul direct senzaţie-acţiune. Ea dispune de mijloace enorme pentru a modela conduita umană graţie sistemului de excitaţii senzoriale coordonate la care îşi supune membrii.

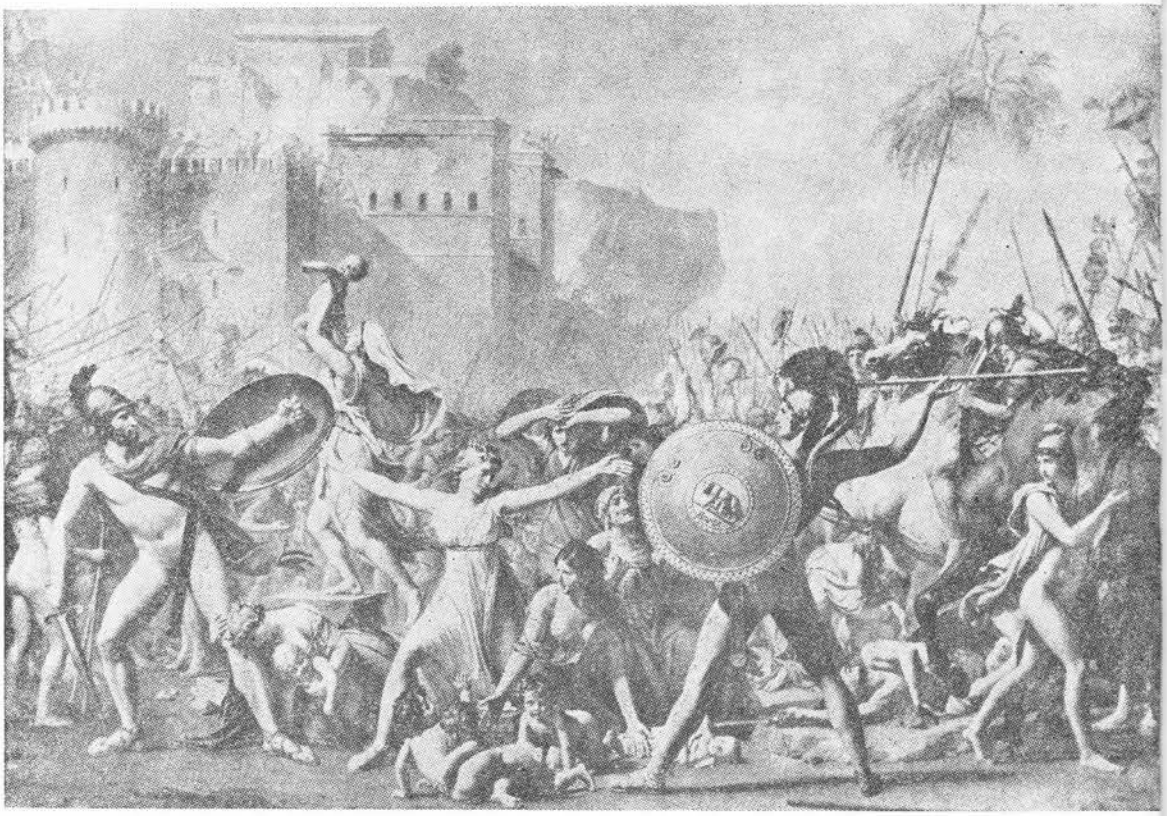
Civilizaţia cărţii, dacă sistematizase mijloacele de schimb între oameni, favorizase cel puţin individualismul: lectura se practică izolat; ea îşi aduce materialul intelectualizat în faţa tribunalului interior care, ocrotit în singurătate, poate selecta, poate aglomera după plac elementele cu care înţelege să ne îmbogăţească.

Dar civilizaţia cărţii este minată de un secol şi mai bine. Chiar în 1819, Lamennais, în *Mélanges religieux et philosophiques* lansa un strigăt de alarmă: „Lumea nu mai citeşte, nu mai are timp. Spiritul e chemat simultan în prea multe părţi; trebuie să-i vorbeşti repede pe unde trece. Dar există lucruri care nu pot fi spuse, nici înţelese atît de uşor, şi acestea sînt cele mai importante pentru om. Accelerarea mişcării care nu-ţi permite să înlănţui nimic, să meditezi la nimic, ar fi suficientă ca să slăbească şi, cu timpul, să distrugă pe de-a-ntregul raţiunea umană." 1819! Fraza a trecut neobservată. Ea devine acum de o brutală evidenţă . . .

Civilizaţia imaginii invadează, înhaţă omul ca pe un teren cucerit; nu-i mai lasă timp să examineze şi să asimileze; îşi impune bruştele şi rapidele intruziuni precum şi ritmul autoritar. Spectatorul (sau auditorul imaginilor sonore) nu mai e decît un angrenaj îmbucat pe roata de tracţiune. În *Adnotări*, Huxley

a putut să întocmească bilanţul evoluţiei denunţate de Lamennais. Cartea a fost înlocuită de cinematograf, de radio, de televiziune, aceste „furnizoare de distracţii gata făcute, distracţii care nu cer din partea celor ce caută plăcerea nici o participare personală şi nici un efort intelectual, oricare ar fi".

Mult timp înaintea lui, Kafka a analizat cu o rară pătrundere această autoritară dominaţie *. „Eu sînt un vizual. Or cinematograful stînjeneşte privirea. Ritmul precipitat al mişcărilor şi schimbarea rapidă a imaginilor fac în mod obligatoriu ca aceste imagini să scape ochiului. Nu privirea pune stăpînire pe



46. DAVID. *RĂPIREA SABINELOR*. Muzeul Luvru, Paris.
Cărţile de artă folosesc procedeul atenţiei dirijate, izolînd de context un fragment trunchiat.
47. Detaliu din fig. 46: *SNOPUL DE GRÎU*, după „David" din colecţia „Semizeilor"

imagini, ci acestea acaparează privirea, copleşesc conştiinţa. Cinematograful înseamnă a pune *uniformă* ochiului care, pînă atunci, era gol." Şi făcînd aluzie la proverbul ceh: „Ochiul este fereastra sufletului", el conchidea: „Filmele sînt obloanele de fier în faţa acestei ferestre."

Or libertatea este mai întîi opţiunea faţă de ceea ce ni se oferă. Care-i va fi soarta? Senzaţia practicată în zilele noastre este o senzaţie dirijată, nu numai printr-o racolare obsedantă, ci prin intoleranţa faţă de orice marjă de judecată. Nimic mai revelator decît încercarea sa de a impune pînă şi detaliile. Specta-

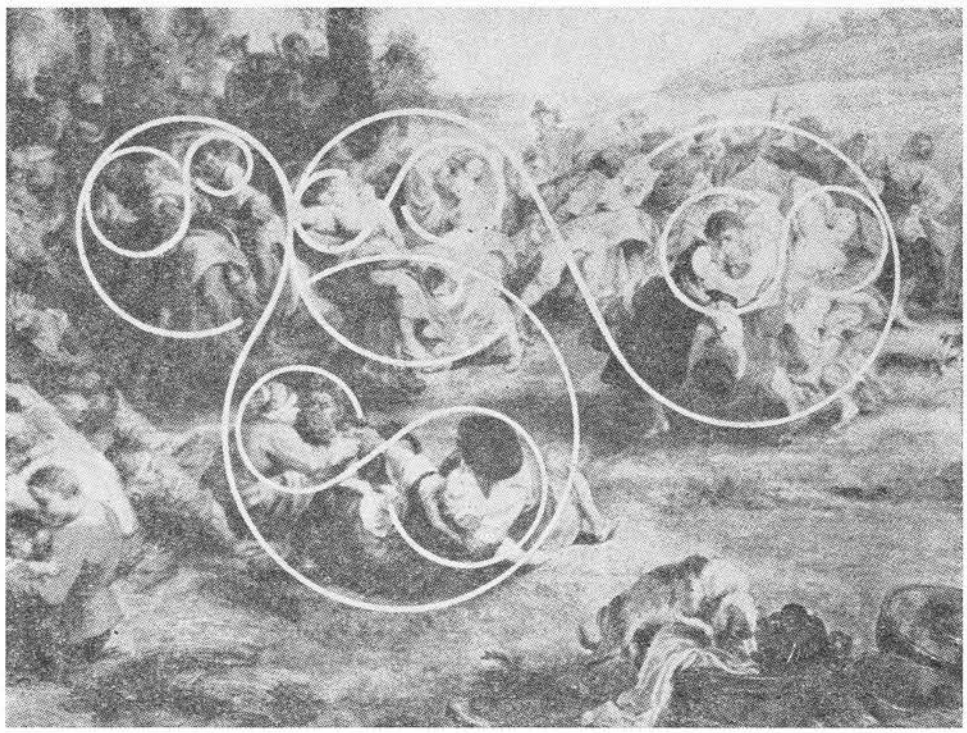
* În cursul unui interviu reprodus în *Allemagne d'aujourd'hui*. Iulie-august 1951.

torul de altădată, aflat în prezența unei pînze, era lăsat singur; rămînea înarmat doar cu inițiativele sale. Astăzi panoul explicativ sau megafonul utilizate pînă și în galeriile de pictură fixează atenției obiectul său determinat.

Cartea de artă, prin fotografiile-i fragmentare, constrînge privirea să izoleze cutare sau cutare detaliu. Filmul, în schimb, îl apucă strîns, îi impune direcțiile și ritmurile sale, investigațiile sau pauzele, pe care le decide și le măsoară la locul potrivit și uneori chiar itinerarul prin care va explora compoziția. *Rubens* al lui Haesaerts a pus metoda la punct. Ochiul, îmblînzit, e docil; gîndirea, ținută în lesă, n-are decît să se supună. La imaginea fixă a ilustrației, cinematograful și televiziunea au adăugat imaginea mișcătoare, care urmărește întocmai durata vieții interioare. La fel și lectura, dar aici rămînem stăpînii ritmului și ai pauzelor. Ne redobîndim libertatea (fig. 46—48).

De-acum înainte intervine viteza, care nu mai lasă nici o clipă de răgaz. Nu numai în spectacole, ci și în viața cotidiană. Peisajele, zărite prin geamul vagonului sau automobilului, îngăduie cu greu privirii prea încordate să zăboveasă, nicidecum să se oprească! Încet-încet se creează un nesaț al imaginilor; privirea, intoxicată de mobilitate, nu mai cunoaște pauza care permite apariția emoției nuanțate sau a meditației; ea nu mai știe decît să înghită într-o bulimie precipitată. S-a arătat cu ajutorul statisticilor că americanul, plasat în avangarda cursei noastre, se deplasează infinit mai mult decît europeanul. Omul modern, pribeag al senzațiilor, poate să le reînnoiască neîncetat, dar nu să constituie din ele un capital interior.

Cinematograful își plimbă privirea peste un tablou potrivit unui itinerar imperios.
48. RUBENS. CHERMEZA. Muzeul Luvru, Paris. Schema „*travelling*"-ului din filmul lui Paul Haesaerts și Henri Storck despre Rubens.



Prin renunţarea la opţiune, care determină obiectul atenţiei noastre, la gust, care supune omul la o scară a valorilor, acesta se vede lăsat pradă unor imperative psihice care-i exclud libertatea. În *Scene din viaţa viitoare*, Duhamel denunţa primejdia. Între timp ea a devenit o primejdie a vieţii prezente.

4. A DORI VIITORUL

Trebuie aşadar să condamnăm civilizaţia imaginii? Ar însemna să desconsiderăm posibilităţile pe care le oferă în schimbul pericolelor sale. Nu e vorba aici să denigrăm timpul nostru printr-un pesimism simplificator. În mersul umanităţii, o pierdere se soldează aproape întotdeauna cu un cîştig; sacrificiul este condiţia ţelului urmărit. Nu trebuie să credem că reducerea faptului intelectual la percepţia privirii echivalează în mod fatal cu o regresie mentală: ca urmare, oamenii obişnuiţi sărăcesc şi plătesc astfel creşterea intensităţii şi a vitezei; dar oamenii aleşi obţin rezultate la care n-ar fi ajuns odinioară.

SEMNUL ELIBEREAZĂ GÎNDIREA — După cum numerele arabe, infinit mai uşor de mînuit decît cele ale Antichităţii clasice, au permis matematicii un salt înainte, la fel reprezentarea vizuală a unor noţiuni care, altădată, se dezvoltau în gînd, a uşurat în mod deosebit progresul spiritului; ea a eliberat forţe pe care acesta le-a putut îndruma spre alte domenii.

La polul activ al civilizaţiei noastre, omul de ştiinţă este făptuitorul măreţei acţiuni de cucerire a lumii exterioare. Inventînd geometria analitică, Descartes făcea algebra *vizibilă* şi o înscria în spaţiu graţie a ceea ce s-au numit mai tîrziu, grafice. Avantajul lor, a spus în mod plastic un matematician, este de a „vorbi ochilor". Descartes el însuşi arăta cum, cu ajutorul lor, se pot „construi toate problemele", adică li se poate da o formă, deci pot fi transformate în imagini. El a descoperit că se poate percepe, cu ajutorul acestora, mai repede, mai global şi mai precis decît cu ajutorul ideilor. Funcţiile şi curbele lor, vizualizînd cunoştinţele şi făcîndu-le să se păstreze în variaţiile unei simple linii, permit, pe deasupra, spiritului să sesizeze un fenomen dintr-o dată, fără să se piardă în enunţul succesiv şi fragmentar al discursului mental. „Dintr-o privire", un întreg ansamblu complex de noţiuni este perceput în mod concret *.

Vrem să exprimăm variaţiile privirii în faţa diferitelor culori? Va fi de ajuns să plasăm în abscisă gama continuă a spectrului, în ordonată scara lumenurilor prin care se măsoară sensibilitatea optică, apoi să trasăm curba modulaţiilor acestei sensibilităţi în raport cu culorile; se va vedea atunci sensul fenomenului, exprimat în acelaşi timp în generalitatea şi în precizia extremă a detaliului său. Ce discurs interminabil şi confuz ar fi fost necesar pentru a arăta în parte doar ceea ce ne este expus cu atîta evidenţă şi exactitate!

Ce se va mai obţine prin adăugarea unei a treia coordonate corespunzînd unei noi variabile a funcţiunii şi transformînd graficul într-un relief! Fenomenul urmărit mai înainte, într-un singur caz dat, va putea fi înregistrat în toate transformările dictate de un factor suplimentar. Ce dominaţie nouă dobîndeşte astfel spiritul asupra obiectului său de studiu!

---

* Regăsesc la PAUL VALÉRY, căruia nu-i scăpa nimic, această constatare: „Marea invenţie de a face ca legile să fie sensibile ochiului şi de-a dreptul lizibile vederii s-a încorporat cunoaşterii şi *dublează* într-un fel lumea experienţei cu o lume vizibilă de curbe, de suprafeţe, de diagrame, care transpun proprietăţile în figuri. Graficul este capabil de acel continuu de care cuvîntul este incapabil, el primează asupra cuvîntului prin evidenţă şi precizie". (*Lettre à Ferrero, Divers essais sur L. de Vinci*, 1931, p. 160.)

În schimb apar primejdii insidioase. Iată una: aceste curbe, pe care presa şi propaganda le folosesc pentru a ilustra statisticile, antrenează un risc neprevăzut; sănătoasei logici raţionale, ele au tendinţa să-i substituie o „logică vizuală" factice. Cultura unui produs esenţial cere, să zicem, pentru a se menţine, un repaos periodic al solului; curba ce înscrie progresele stocajului marchează, cum e şi firesc, o oprire corespunzătoare, pe care atunci o „plafonează". Publicul, dacă i se explică fenomenul şi necesitatea acestuia, înţelege cu uşurinţă. Dar i se prezintă un grafic, în aparenţă obiectiv: evoluţia ascendentă e sugerată de o diagonală a cărui continuare constantă *ochiul* o aşteaptă; repaosul necesar fecundităţii terenului introduce brusc aici o orizontală. Pentru gîndire această oprire este firească; pentru privire, „face figură" (în sensul deplin al expresiei) de anomalie, de ruptură. Etalînd-o, se va crea o îngrijorare, chiar o panică, lipsite însă de orice temei.

Nu asistăm, apoi, cu prilejul alegerilor, la reprezentări desenate ale cîştigurilor şi pierderilor înregistrate de partide, în care raportîndu-se la cifre, sensul faptelor se transformă, după bunul plac, pentru privirea înşelată, prin utilizarea tendenţioasă a haşurilor sau a griurilor? În fiecare din aceste cazuri, o „logică vizuală", cu totul pripită, ia locul logicii raţionale şi-o împiedică să-şi îndeplinească misiunea.

În general, înregistrarea pasivă a ceea ce e gata confecţionat, economisind etapa intermediară a unui gînd sau a unui sentiment conştient, nu pregăteşte oare regresia progresivă a vieţii interioare? Pentru marele public, fără îndoială. Totuşi, pentru cel care o domină şi ştie s-o utilizeze, ea devine tehnica unui nou progres.

Substituindu-se în mod progresiv experienţelor sensibile particulare abstracţii generalizate, s-a permis dezvoltarea inteligenţei umane şi depăşirea stadiului animal. Şi iarăşi, substituindu-se noţiunilor gîndite semne, simboluri matematice, se ajunge ca această inteligenţă să-şi depăşească propriile limite: ea poate pătrunde în zone care, prin natura lucrurilor, i se păreau interzise fiind de necuprins cu mintea. Noţiunea de infinit, de exemplu, face să se poticnească spiritul care n-o poate concepe decît prin artificiul unei adunări la nesfîrşit. E de ajuns s-o înlocuim însă printr-o figură convenţională (∞) şi acest indicativ ne dispensează de o echivalenţă mentală imposibilă. Nu se mai caută realizarea în vreun fel a noţiunii îndărătnice, insesizabile, ci doar folosirea ei în mod empiric.

Semnul, acest embrion al imaginii, departe de a limita gîndirea, poate aşadar să permită transcenderea ei. Datorită lui, gîndirea va progresa dincolo de ceea ce este capabilă să-şi reprezinte şi va continua totuşi să se mişte cu uşurinţă într-o lume în care este oarbă. Fără acest artificiu, gîndirea ar fi ezitat desigur în faţa misterelor universului pe care le explorează acum dincolo de scara umană, în regiunile infinitului mic şi ale infinitului mare. Percepţiile noastre nu mai ating aceste zone; obiceiurile noastre raţionale slăbesc în faţa lor; dar scutiţi de a le concepe (ele sînt aproape de neconceput prin imagini sau idei) savanţii le atacă la adăpostul simbolurilor matematice sau algebrice. Acestea nu mai vorbesc sensibilităţii, nu suscită vreun concept mental; cu totul anonime şi depăşind în abstracţie cuvintele care, asemenea unei plante smulse cu rădăcinile pline de pămînt, duc cu sine întruna prea multă experienţă a realităţii, ele permit într-un fel gîndirii negînditul. Reduse la o indicaţie convenţională, nu mai ascultă şi nu mai trebuie să asculte decît de înlănţuirile verificate ale mecanismelor lor.

Astfel, după ce şi-a depăşit posibilităţile proprii, după ce şi le-a anexat pe cele pe care natura părea să i le refuze, asemenea energiei intra-atomice, omul modern ţîşneşte dincolo de propria-i sferă: îndărătul universului care-i este

accesibil, care se află la scara lui şi care pare conform legilor spiritului său, el pătrunde într-o lume străină. Înarmată cu aceste semne, cu aceste imagini care sînt simbolurile matematice şi pe care se mărgineşte să le înregistreze şi să le mînuiască, ştiinţa înaintează în zonele cele mai refractare la capacităţile creierului nostru. Cine ar putea să prevadă spre ce nouă etapă antrenează ea astfel generaţiile viitoare, spre ce altă schimbare a habitusului nostru mental?

Civilizaţia cărţii era incapabilă de aşa ceva. „Să nu înţeleg nimic mai mult în raţionamentele mele, profesa Descartes, decît ceea ce s-ar prezenta atît de clar şi de distinct în mintea mea încît să n-am nici un prilej s-o pun la îndoială . . ." sau: „Nu trebuie niciodată să ne lăsăm convinşi decît de evidenţa raţiunii noastre." A admite doar idei clare şi inteligibile, exprimînd mai ales experienţa simţurilor şi organizînd-o pe cîteva principii dintre care cel mai intangibil era cel al non-contradicţiei, a fost programul acestor cîteva secole.

Pentru civilizaţia imaginii, ruptura cu obiceiurile, dacă nu cu legile esenţiale ale raţiunii, nu mai e prohibitivă *. Le Roy nu se teme s-o afirme: ştim să ne folosim astăzi de noţiuni „scandaloase pentru raţiunea de odinioară" şi Louis de Broglie observă: „Cu cît coborîm mai mult în structurile infime ale materiei, cu atît observăm că anumite concepte făurite de spiritul nostru în cursul experienţei cotidiene, mai cu seamă cele de spaţiu şi timp, devin neputincioase în descrierea lumilor noi în care pătrundem." Dar acolo unde gîndirea logică renunţă, ficţiunea simbolului o face să depăşească vidul în care s-ar prăbuşi.

Astfel, scutindu-ne să simţim şi chiar să concepem direct realităţile pe care le înfruntăm, civilizaţia imaginii elimină controlul personal şi o anume reţinere a individului, dar ea sare dincolo de limitele care odinioară ar fi stăvilit inteligenţa. Aceasta e situaţia care se schiţează sub ochii noştri, compromiţînd omenescul dar deschizîndu-i noi posibilităţi.

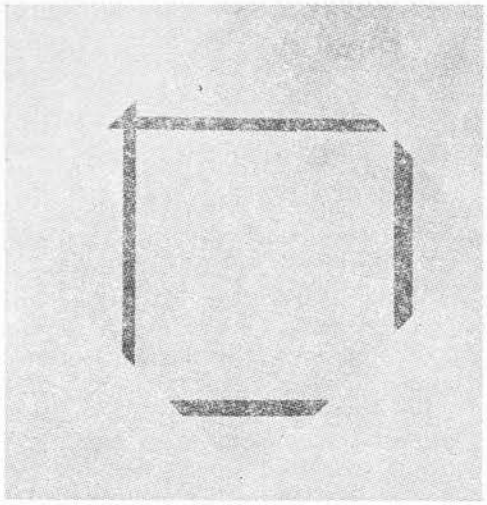
ARTA SALVATOARE A SUFLETULUI — Depinde poate numai de noi ca, printr-un subterfugiu, civilizaţia imaginii să ne pună din nou în prezenţa a ceea ce părea că vrea să ne ia, să ne răpească. Hotărît, omul nu este stăpîn pe soarta sa, evenimentele îl domină. El începe totuşi să le depăşească din clipa în care ia act de ele. Luciditatea îi permite să judece şi, judecînd, să reacţioneze. Destinul nu-i impune decît tendinţe; lui îi revine să le recunoască şi va putea atunci, dacă nu să le domine, cel puţin să se conducă printre ele.

A accepta pasiv injoncţiunile epocii sale şi chiar a le supralicita presupune multă superficialitate sau laşitate. A vrea să le ignorezi, să le negi sistematic, e o adevărată prostie. E tot atît de inutil ca atunci cînd te agăţi de un cal înfierbîntat ca să te tîrască sau îi tai calea ca să te răstoarne: omul raţional caută să-l prindă din goană, apucîndu-l de hăţuri şi încearcă măcar să călăuzească, în direcţia cea mai bună, o energie pînă atunci dezlănţuită.

Nimeni nu poate face ca timpul să-şi schimbe cursul ireversibil. În epoca noastră, caracterele tot mai pregnante vor continua să-şi urmeze fatalitatea. Putem doar evalua, faţă de eternul echilibru uman, ceea ce părtinirea timpului nostru compromite şi ceea ce dezvoltă. Fiecare generaţie, dăruită cu totul noului său destin, azvîrle bucuros peste bord tot ce-au dobîndit predecesorii: avidă de zile fericite, ea nu şovăie să le cumpere la preţul unui capital agonisit pe-ndelete de cei vîrstnici şi uneori mai valabil decît ceea ce obţine prin dispariţia lui.

---

* Principiul capital al non-contradicţiei nu rămîne nici el indemn. N-a pus filozoful contemporan STEFANE LUPASCO bazele unei „logici dinamice a contradictoriului"? „Să introducem, a scris el, contradicţia în chiar mecanismul gîndirii noastre explicite; mai mult chiar, să creăm un formalism logic, o logică deductivă pornind de la « axioma unei contradicţii fundamentale » şi lumi nebănuite se vor deschide spiritului . . ."



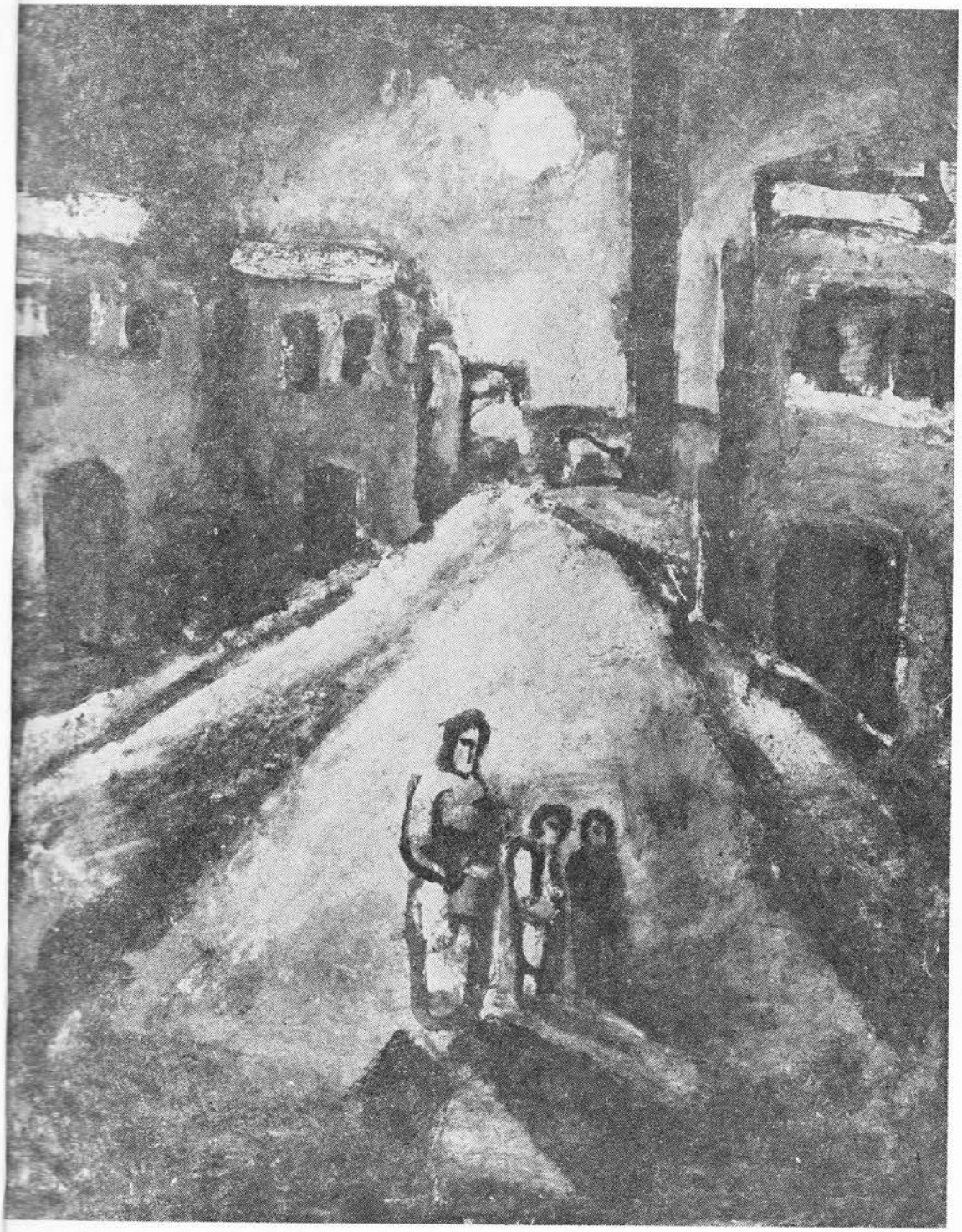
Secolul XX a împins cultul exigent al vizualului pînă la a reduce uneori tabloul la un joc de linii şi culori, excluzînd orice aluzie . . .
49. MONDRIAN. *DIAGONALĂ*. Muzeul de artă modernă, New York.

Datoria omului care, înarmat cu conştiinţă istorică, poate să se ridice puţin mai sus decît ceilalţi, deasupra pasiunilor de moment, este să nu frîneze cu nimic noutatea care se elaborează şi, cu mai puţină patimă oarbă, să evite risipa valorilor verificate.

Nimic nu va împiedica civilizaţia modernă să se supună exigenţelor crescînde ale vitezei şi ale maşinii; nimic nu va împiedica primatul senzaţiei, mai bine adaptată la condiţiile actuale, să succeadă primatului ideii, care la rîndul său urma primatului forţelor sensibile. Aşadar vizualul, cu prestigiul său, cu puterile sale imense, trebuie să fie folosit pentru a ocroti echilibrul vieţii interioare a oamenilor.

Curiozitatea crescîndă pe care arta, şi mai ales pictura, veche şi modernă, o stîrnesc în rîndul publicului, interesul pe care acesta îl poartă muzeelor, publicaţiilor ilustrate despre marii artişti, prestigiul unora dintre ei, ale căror

Totuşi arta contemporană ştie şi ea că liniile şi culorile deţin o putere de evocare capabilă să redeschidă calea sufletului.
50. ROUAULT. *CLOVN.*



În căutările sale expresioniste, arta modernă se folosește de prelungirile emotive ale senzației.
51. ROUAULT. *CHRISTOS LA UZINĂ.* Muzeul Ishibashi, Tokio.

nume vestite rivalizează cu ale celor mai mari vedete de cinema (nu-i aşa, Picasso?) toate acestea arată de ce arme continuă să dispună cultura, cu condiţia să nu se ascundă în spatele unei trufii dispreţuitoare.

Arta, care răspunde avidităţii senzoriale a timpului nostru, poate să se insinueze prin breşa pe care o oferă psihologia modernă. Pornind de la senzaţie, familiară contemporanilor noştri, ea poate să dezvolte toate valorile afective şi spirituale pe care domnia exclusivă a aceleiaşi senzaţii părea s-o ameninţe.

Elita n-are defel rolul să făurească visuri solitare şi trufaşe. Ea trebuie, acceptînd mijloacele cu trecere la un moment dat, să păstreze în afara modei conştiinţa unei vieţi în care inima şi spiritul să poată găsi, datorită celor mai diverse forme, un avînt şi un echilibru statornic. În aceasta constă adevăratul şi eternul umanism.

În prezent, arta este instrumentul său specific. Datorită unor împrejurări propice, ea se vede înzestrată cu forţe noi, prin însăşi puterea imaginii. Veacul al XIX-lea concepea cu greu că aceasta ar putea fi altceva decît o constatare a ochilor, o reproducere fidelă a realului, în care cel mult s-ar căuta uneori suportul vreunei idei şi reprezentarea ei figurată.

Doar cîteva mari spirite au mers mai departe; mai departe poate chiar decît timpul nostru. Goethe a fost cel mai profund şi l-a precedat pe Delacroix. În el, cultura veche, cea a cărţii, îşi afla una din expresiile sale majore şi totuşi el presimţea tot ce se poate aştepta de la cea care avea să-i urmeze. Acest intelectual de clasă era un vizual. „Ţin mult la A VEDEA, proclama el. Prin imagine cunoaştem viaţa."

El s-a explicat în cuvinte profetice, de care Delacroix a fost izbit pînă într-atît încît le-a copiat: „Vorbim prea mult, ar trebui să vorbim mai puţin şi să desenăm mai mult. În ce mă priveşte, mărturisea acest maestru al cuvîntului, aş vrea să renunţ la vorbe şi, la fel ca natura plastică, să nu mă exprim decît prin imagini. Smochinul, şarpele, coconul expus la soare în faţa ferestrei, toate acestea sînt însemne profunde; şi cine-ar şti să le descifreze adevăratul sens, ar putea în viitor să se lipsească de orice limbă vorbită sau scrisă. Există în cuvînt ceva atît de inutil, de prisos, aş spune chiar, atît de ridicol . . ."

Goethe ne învaţă că senzaţiile ochiului nu sînt decît semne rapide. Depinde de noi ca ele să devină meditaţie asupra lumii şi asupra noastră înşine: şi una şi alta se luminează în imaginile pe care ni le facem, pe care le facem despre ele. Ele capătă un sens; ele îşi dezvăluie sensul. Poate că aceasta este sarcina artei pe care, din instinct, epoca noastră o situează pe primul plan al preocupărilor sale.

PUTERILE ŞI ÎNDATORIRILE PICTURII — Secolul XX a făcut ca imaginea să-şi redobîndească autonomia. Ştie că ea dispune de mijloace care-i sînt proprii şi care n-au nevoie să fie justificate nici prin imitarea unui obiect, nici prin expunerea unui subiect. Această descoperire l-a îmbătat pînă într-atît încît a dedicat totul îmbinării mijloacelor, liniilor şi culorilor, precum şi jocurilor lor constructive. De la cubism la şcolile abstracte, a avut loc irezistibila ascensiune a căutărilor „plastice" (fig. 49).

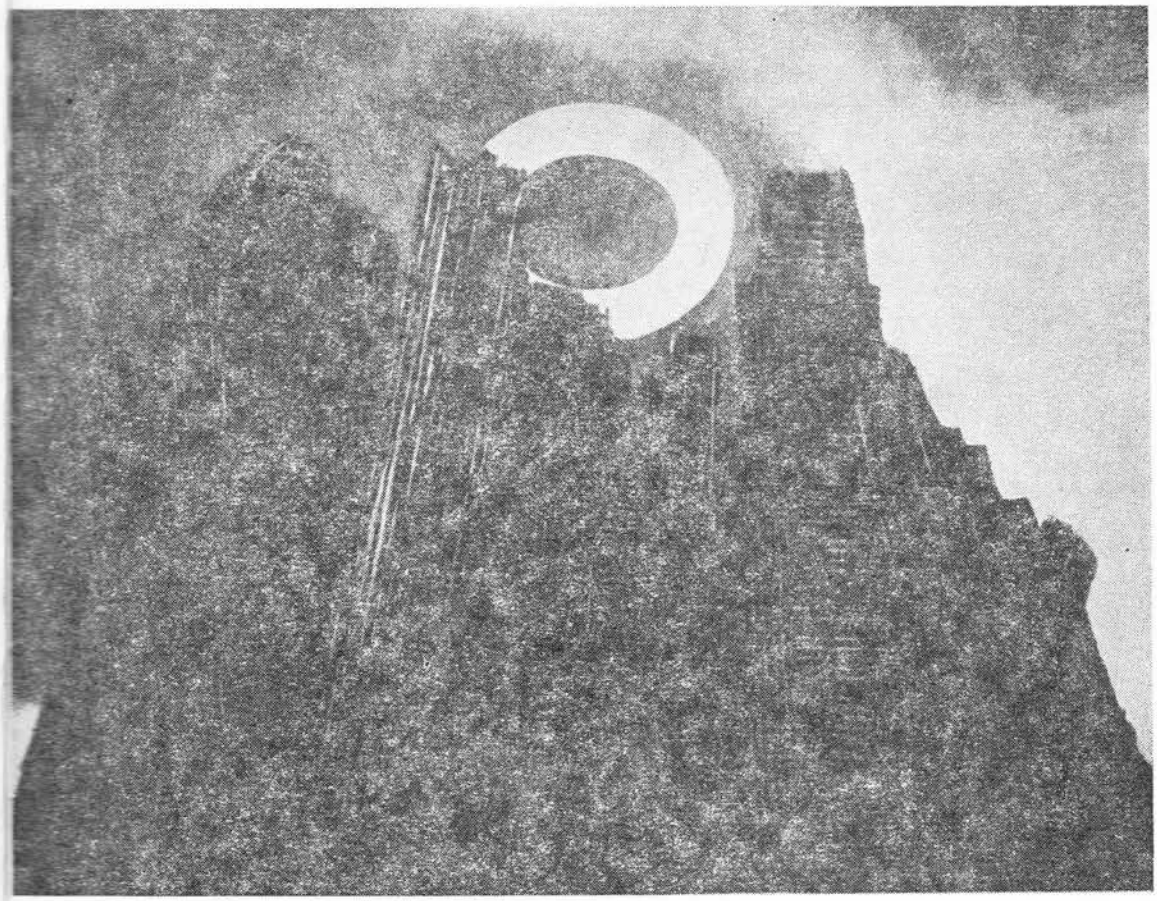
Dar în acelaşi timp, secolul XX a început să întrevadă răsunetul psihic al imaginii: fovismul şi mai mult chiar, expresionismul, au înţeles că senzaţia, cu condiţia ca prin concentrare să atingă maximum de intensitate, provoacă o zguduire nervoasă care se converteşte în emoţie (fig. 50).

Suprarealismul, în schimb, a bănuit o putere mai necunoscută: imaginea nu-i semnificativă numai pentru gîndire, cum socoteau secolele precedente, în intelectualismul lor intransigent. Ea poate fi, ea este aproape întotdeauna

emanaţia unor zone asupra cărora gîndirea nu-şi extinde autoritatea, ea e propulsată de ceea ce îi este cel mai refractar: inconştientul.

Dar înţelegerea tuturor acestor resurse abia se conturează; ea rămîne fragmentară, adesea confuză şi sfîşiată de antagonismele dintre şcoli. Cel care descoperă posibilităţile plastice ale imaginii nu mai vrea să audă de nimic altceva; cel care-şi presimte harul în tălmăcirea psihismului profund se cantonează exclusiv în el. Fiecare, fascinat de descoperirea sa, o transformă într-o rutină, o superstiţie în care se împotmoleşte.

Ar trebui să se ajungă la o conştiinţă globală şi echilibrată a puterii imaginilor. Toate elementele au fost, separat, recunoscute sau presimţite de un secol încoace; ar fi de ajuns să se rînduiască într-un evantai ca să se com-



În căutările ei suprarealiste, arta modernă caută să tălmăcească inconştientul însuşi.
52. MAX ERNST. *PĂDURE ÎMPIETRITĂ.*

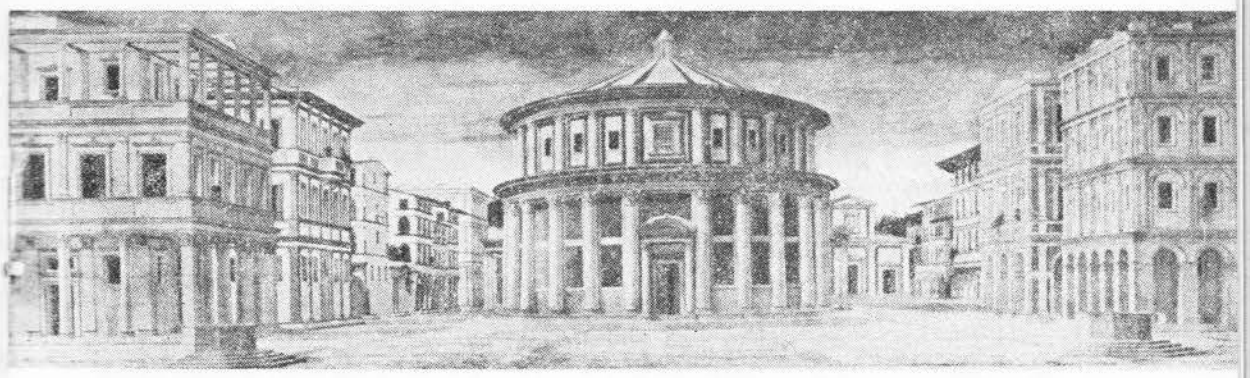
pleteze în loc să se anuleze; ar fi de ajuns ca fiecare să colaboreze la plenitudinea ansamblului. Tocmai această sinteză îşi propune s-o schiţeze cartea de faţă.

Arta răspunde mijloacelor preconizate de timpul nostru; prin aceste mijloace ea ar putea aduce omul la acea viaţă interioară pe care folosirea lor greşită o ameninţă zilnic tot mai mult. Arta este aşadar calea cea mai uşoară pentru a ne recuceri echilibrul zdruncinat.

Ne datorăm nouă, şi îi datorăm în acelaşi timp artei, deplina cunoaştere a ceea ce se poate investi în ea şi aştepta de la ea. În menţinerea şi dezvoltarea civilizaţiei noastre, arta îşi are locul unic şi inalienabil, predestinat.

Puterea imaginilor, redobîndită, trebuie să fie stăpînă pe propriul ei joc şi să nu se denatureze prin intelectualismul exacerbat care, în zilele noastre, o însoţeşte cu un hărţuitor cortegiu de teorii; ceea ce nu înseamnă că nu se poate şi nu trebuie să reflectăm asupra artei şi să aşteptăm ajutor de pe urma conştientizării sale. Opera de artă, prin imaginile pe care ni le propune, ne aduce o viziune a lumii; gîndirea, prin ideile sale lucide, o noţiune. Dacă mijloacele lor nu trebuie cu nici un preţ să se confunde, cel puţin rezultatele lor pot să se susţină şi să se consolideze. Plenitudinea cunoaşterii n-ar însemna ca fiecare să fie complementul celeilalte?

Trebuie să ne ferim să reducem arta la domeniul ideilor; important este să le punem pe acestea în serviciul ei pentru a ne apropia de natura sa adevărată şi a-i măsura posibilităţile ca şi limitele. N-am putea spera astfel să-i întrezărim reala misiune care să ne ajute mai bine să ne împlinim viaţa?



53. Atribuit lui Francesco di Giorgio Martini. *CETATEA IDEALĂ.* Palatul ducal din Urbino.

Capitolul I

REALITATE, FRUMUSEȚE ȘI POEZIE

„Pictura nu este prea grea cînd n-o cunoşti . . .
dar cînd o cunoşti . . . o! atunci! — E altceva."

Degas

Omul a creat arta înainte de a vorbi despre ea şi tocmai pentru a explica această activitate esenţială şi ireductibilă la oricare alta, în ciuda confuziilor la care a fost supusă nu o dată, omul s-a întrebat într-o bună zi: „Ce este arta?" Să ne întoarcem deci la începutul începuturilor, la faptul iniţial: opera, şi mai precis încă la opera pictată, domeniu al imaginilor, în care strînsa îmbinare a mijloacelor imitative şi a mijloacelor creatoare pune problema fără reticenţă şi fără lacună.

Întrebarea renaşte, mai delimitată: „Ce este o pictură? Cum, prin ce mijloace, a contribuit pictorul la impunerea acestei noţiuni: Arta?" Răsturnînd obiecţia lui Socrate către Hippias, am putea spune: „Nu te întreb ce este Frumuseţea; te întreb ce e un lucru frumos!" *Muzeul Imaginar* al lui Malraux expune pe simezele memoriei noastre operele prin care toate civilizaţiile şi toate generaţiile au dat un răspuns. Nouă ne revine sarcina să le descifrăm; nouă, să uităm sistemul de gîndire pe care viaţa şi temperamentul nostru ni l-au constituit, pentru a recunoaşte soluţiile propuse de aceste opere în limbajul lor mut.

ECHIVOCUL PICTURII — Într-un tablou, occidentalul, necontaminat de problemele ridicate de estetica modernă, va căuta o imagine a realităţii şi o va judeca cu atît mai abilă şi meritorie cu cît se va conforma mai mult modelului său. „Oare ce reprezintă?", prima reacţie a omului de rînd! Dacă e mai

curios din fire, se întreabă: „Cum e făcut? Prin ce procedee a reuşit executantul să creeze această iluzie?" Oricare ar fi aparentele sale concesii faţă de ideile mai evoluate la ecoul cărora ajunge cu greu, publicul mediu nu caută mai departe. Cîţi vizitatori de muzee şi de expoziţii, totuşi convinşi că arta e hrana lor, nu-şi pun decît această unică întrebare! Ei simt că un „cunoscător" are acces la ceva care le scapă, pentru că deţine tainele „tehnicii". Tehnica, termen magic al timpului nostru... De parcă acest „cum" ar putea să ţină locul lui „de ce"! De parcă pătrunderea mijloacelor de execuţie ar putea-o înlocui pe cea a mobilurilor sale!

E sigur că artistul occidental nu s-a gîndit nici un moment să-şi atingă scopurile esenţiale, frumuseţea sau poezia, fără să apuce pe drumul realismului; spectatorii care-l urmăresc sînt scuzabili pentru faptul că nu merg pînă la capăt, că nu văd decît drumul fără a bănui încotro duce. Astfel multă vreme (şi cîţi din contemporanii noştri nu mai nutresc această convingere secretă?) a fost socotită stîngace, „primitivă", orice artă care, îndepărtîndu-se de realism, era *ipso facto* bănuită că nu e în stare să-l atingă. Arte dintre cele mai rafinate, cum ar fi cele ale Bizanţului sau Chinei, rămîn în taină învinuite de incapacitate, de tatonare, pentru că neglijează sau disprețuiesc sclavia aparenţelor.

Convingere îndîrjită, invincibilă, ancorată în popor la fel de puternic ca şi în burghezie şi care refuză orice altă explicaţie drept fantezie de literat sau paradox de estet. Credinţă strîns legată de această dispoziţie înnăscută a omului din Occident care-şi îndreaptă cu aviditate toate facultăţile, toate activităţile spre universul exterior (fig. 54).

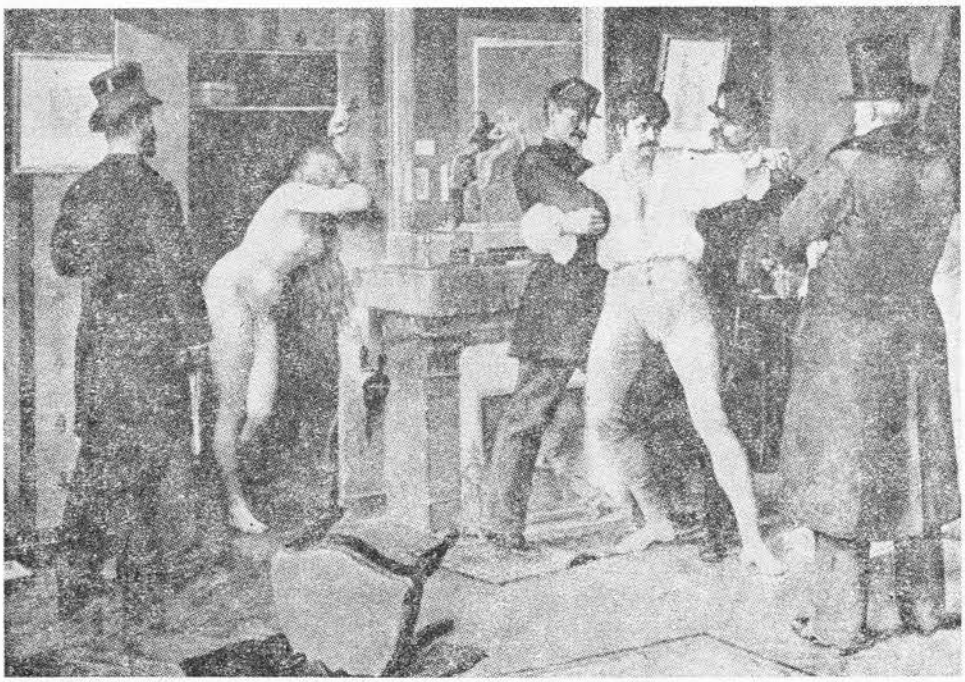
Aspiraţia spre cunoaştere s-a identificat pînă într-atît cu explorarea lumii *materiale* încît nu mai ştie să se întoarcă spre spiritual şi spre natura acestuia, atît de diferită, decît cu preţul unor enorme dificultăţi. Bergson a fost primul care a explicat acest lucru.

Imensul efort de dezrădăcinare făcut de psihologia modernă pentru a-şi făuri concepţii valabile în domeniul său este, în fond, pandantul celui întreprins de arta contemporană: n-a căutat şi ea să conceapă altceva decît eterna referire la realităţile fizice, aşa cum le percep simţurile noastre?

Timp de secole, cînd o voce se ridica în Occident pentru a explica arta, o făcea aproape întotdeauna pentru a invoca asemănarea cu natura. În momentul în care arta antică depunea, de fapt, un efort susţinut pentru a depăşi realul şi pentru a elabora dincolo de aparenţa sa banală, legile unui „frumos ideal", sălăşluind mai mult în gîndire decît în lucruri, opinia publică părea să le ignore. Anecdotele se repetă: păsările, înşelate de iluzie, vin să ciugulească strugurii pe care Zeuxis îi înfăţişase în mîna unui băiat; pictorul e felicitat, dar el, nemulţumit, răspunde: „De ce n-am zugrăvit copilul mai bine! Păsările s-ar fi speriat de el!" Sau, calul lui Alexandru nechează în faţa propriei sale imagini... Conceptul de imitaţie, μίμησις, stă la baza esteticilor care se construiesc atunci cum este conceptul lui Aristotel; Platon îl respectă pînă într-atîta, încît face din el o lege a artei, cu toate că filozofia lui cere să se caute în altă parte esenţa Frumosului. Mai tîrziu, după ei, Xenocrate îl laudă pe Lisip... pentru că a redat cu atîta precizie părul.

După două mii de ani, artistul Renaşterii care a ştiut să elaboreze cu maximă luciditate un univers supranatural şi poetic, Leonardo da Vinci, va scrie iarăşi: „S-a întîmplat în cazul unui portret reprezentînd un tată de familie că nepoţii au început să-l mîngîie, deşi erau la o vîrstă fragedă; la fel au făcut pisica şi cîinele casei; şi era lucru minunat un asemenea spectacol." El transformă în principiu sensul acestor anecdote: „Pictura reprezintă pentru simţuri, în mod cert şi indiscutabil, operele din natură... Nu-i mai admirabilă o ştiinţă care reprezintă opera din natură decît cea care nu ne dă decît opera făuritorului, opera oamenilor, cum sînt cuvintele, poezia în feluritele ei manifestări?..."

Desigur, Antichitatea şi Renaşterea au conceput multe alte posibilităţi în folosul artei pe lîngă ambiţia unui *trompe-l'oeil*, dar nu l-au renegat niciodată; este baza pe care atît una cît şi cealaltă se sprijină de fiecare dată. Astfel, nici chiar aceia care, prin operele lor, ne-au dovedit că arta se situează într-o zonă imposibil de confundat cu realitatea, nu ştiu, în strădania lor de a-şi dovedi măestria, decît să evidenţieze facultatea de a imita natura. Ciudat paradox! Desenele pregătitoare ale unor pictori, ale căror tablouri şi afirmaţii par să se conformeze esteticii realiste, arată că, în munca lor de elaborare, ei îşi propun hotărît alte scopuri; dovadă calculul proporţiilor sau îndrăzneţe



Concepţia realistă despre artă culminează în secolul al XIX-lea, cînd anumite tablouri rivalizează în platitudine cu fotografia.

54. GARNIER. *FLAGRANT DELICT.*

simplificări, dar gîndirea lor, prinsă în tiparele occidentale, închistată în obiceiuri, nu îndrăzneşte să înlăture dogma necontestată.

Lucrările asupra picturii care au ajuns pînă la noi din China sau din India dovedesc, dimpotrivă, cu totul alte intenţii, perfect lucide. Nu e admirabil că, scriindu-şi în secolul al XI-lea *Tratatul de peisaj*, Kuo Hai a putut consemna: „S-a spus de cei vechi că poemul este o pictură fără formă iar pictura un poem cu formă", un poem care ne face să ne „imaginăm simţăminte subtile pe care le descrie . . . Nu e uşor să-i surprinzi sensul". Dintre cele şase Principii ale Picturii, „Renaşterea Spiritului" este primul, chiar din *Tratatul de Pictură* scris de Sie-Ho la sfîrşitul veacului al V-lea, pe cînd „Conformitatea cu obiectele şi Asemănarea" nu vine decît în al treilea rînd. Cele Şase Canoane ale Picturii hinduse, imemoriale şi ele, cer de asemenea artei să dezvăluie spiritul căci, statuează vechile *Alamkara Shastras*, „singurele imagini excelente sînt cele care posedă această Putere de Sugestie". Astfel demult încă Orientul devenise pe deplin conştient de misiunea şi de puterile evoca-

toare ale artei, pe cînd Occidentul continua să se încăpăţîneze în *realismul* care-l obseda.

E drept că astăzi am recunoscut acest abuz sistematic, dar avem tendinţa să ne lansăm într-un sectarism opus şi să credem că a reda realul este incompatibil cu arta, că o asemenea redare nu poate fi decît rezultatul mediocrităţii sau al neînţelegerii. Şi acest exces este la fel de primejdios. Putem zîmbi de ingeniozitatea cu care neofiţii acestei conversiuni atribuie marilor pictori de odinioară intenţii estetice proprii timpului nostru şi pe care ei sigur nu le-au avut, chiar dacă se recunoaşte că importanţa creaţiilor o depăşeşte pe cea a ideilor lor.

I. REALITATE

REALISMUL, perfecţionarea realismului, a fost ţinta mărturisită a progresului vizat de arta Occidentului începînd din Evul Mediu (mai ales din secolul al XIII-lea) şi care nu s-a întrerupt decît în veacul XX. Nici o îndoială! Dovadă căutarea acelui *trompe-l'oeil* care-i este propriu. De la muştele false, pe care pictorilor primitivi le plăcea să le aştearnă pe panourile lor, pînă la draperia simulată pe care olandezii secolului al XVII-lea se prefăceau c-o trag la o parte din faţa tabloului; de la personajele fictive ale lui Veronese, ieşite parcă din perete, la Villa Maser, pînă la confuzia voită dintre ceea ce e pictat şi ceea ce e sculptat, cu care se încîntau decoratorii baroci ai Europei Centrale, există o tentaţie înnăscută a şcolilor Occidentului. Şi ar fi prezumţios să decretăm că trebuie să fie exclusă din Artă (fig. 55).

TROMPE-L'OEIL ŞI OGLINDĂ — Într-un articol consacrat tocmai *Aspectelor* acestui *Trompe-l'Oeil* *, Robert Gavelle cita elogiul pe care Lucas de Heere îl aducea operelor lui Van Eyck: „Sînt oglinzi, da, oglinzi şi nu picturi." Tatăl autorului nostru, Émile Gavelle, crezuse la vremea lui că poate interpreta faimoasa inscripţie „Johannes de Eyck fuit hic" plasată pe peretele din tabloul *Soţii Arnolfini* drept o afirmaţie că pictorul se identifică cu ceea ce era alături de el în momentul cînd a trasat inscripţia: „Jan van Eyck a fost această oglindă". Fapt deloc imposibil **.

Există oraşe flamande unde, în pragul secolului al XV-lea, pictorii făceau parte din corporaţia fabricanţilor de oglinzi. La Bruges, ghilda sfîntului Ioan asocia miniaturiştii şi caligrafii; dar ghilda sfîntului Luca nu-i deosebea pe pictori de sticlari şi de lucrătorii de oglinzi. În veacul al XVII-lea, un Gérard Dou, atît de meticulos şi de exact, este fiu de sticlar. În Italia, Leonardo da Vinci arată „cum oglinda este maestrul pictorilor" ***.

---

* *Amour de l'Art*, iulie 1938, an. XIX, nr. VI, p. 231 urm.

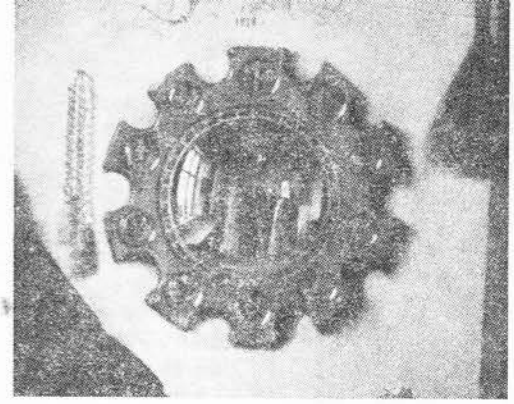
** Totuşi SALOMON REINACH consideră că, pentru un latinist exigent, cuvîntul „hic" nu poate fi luat decît în sensul de „aici". Panofski a studiat îndelung semnificaţia acestei fraze.

*** Acest pasaj se află în manuscrisul 2038 de la Biblioteca Naţională din Paris (fo 24 verso): aici LEONARDO DA VINCI sfătuieşte să reflectezi în oglindă „obiectul real; apoi să compari imaginea cu ceea ce ai pictat". El insistă asupra faptului că „oglinzile oferă multe puncte comune cu o pictură; într-adevăr pictura care este pe un singur plan dă impresia de relief, după cum şi oglinda este plană... Sigur că şi pictura ta, conchide el, dacă ştii s-o compui bine, va avea acelaşi *efect ca un lucru natural văzut într-o mare oglindă*".

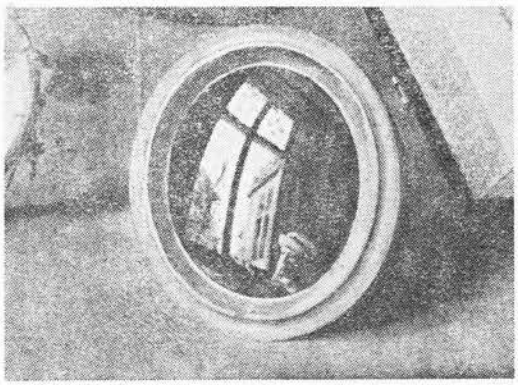
Totuşi el nu putea nesocoti faptul că tabloul, deşi asemănător „în multe puncte" cu oglinda, era mai mult decît atît: „Pictorul care traduce prin practică şi prin judecata ochiului, fără să raţioneze, este ca oglinda, în care se imită lucrurile cele mai opuse, fără a se cunoaşte esenţa lor." (*Codice Atlantico*, 762.)

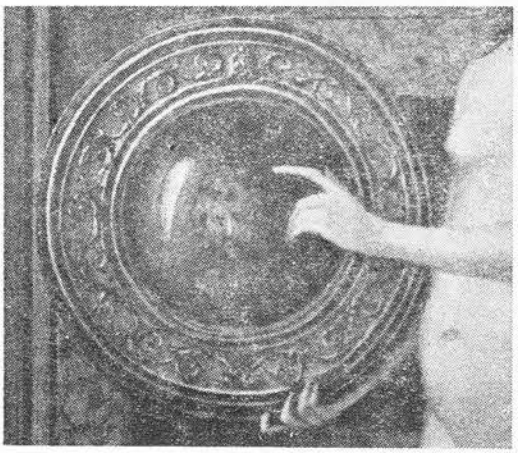
În secolul al XVII-lea, prin TROMPE-L'ŒIL se urmărește confuzia dintre real și artificial, dintre pictură și sculptură.

55. JEAN DARET. *PICTURĂ ÎN TROMPE-L'ŒIL* (1654). Palatul Châteaurenard, Aix-en-Provence.



La începutul Renașterii, pictura este obsedată de microcosmosul oglinzii . . .





56. Jan Van Eyck. *FAMILIA ARNOLFINI.* Detaliu. National Gallery, Londra.

57. Quentin Matsys. *CĂMĂTARUL ȘI SOȚIA LUI.* Muzeul Luvru, Paris.

58. Giovanni Bellini. *ALEGORIE.* Detaliu. Galeria dell'Academia. Veneția.

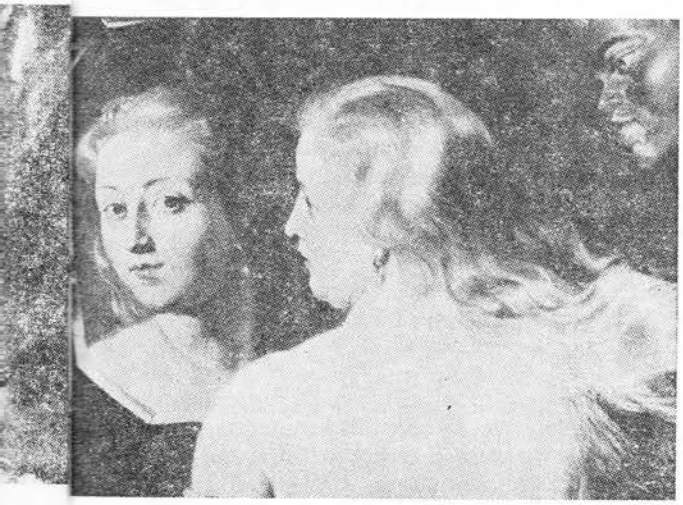
59. Școala spaniolă din secolul al XVII-lea. *BĂTRÎN PRIVINDU-SE ÎN OGLINDĂ.* Detaliu.

Pictura Occidentului a fost fascinată, într-adevăr, de această placă de sticlă în care aparențele lumii sînt total și fidel captate. Artistul vrea să se ia la întrecere; dorința sa de rivalitate se ascute constatînd un avantaj: el poate să fixeze o dată pentru totdeauna simulacre pentru care oglinda nu-i decît un efemer loc de trecere. Această concurență stimulată de misterul oglinzilor nu va lua sfîrșit decît în momentul în care înregistrarea mecanică și definitivă a fotografiei o va ucide, căci pictura va pierde atunci această superioritate pozitivă, durata, pe care o avusese asupra reflectării fugare.

Dar mai înainte! Fie în Nord, Van Eyck sau Quentin Matsys *(Cămătarul și soția lui)*, Vermeer sau Gérard Dou; fie în Sud, Velázquez cu exemplul vestitelor *Meninas*, Tițian cu *Alegoria lui Alfonso de Avalos*, sau Tintoretto

cu *Venus şi Vulcan* şi încă atîţia alţii; aici pictorii nu se mulţumesc să surprindă oglinda, ci reproduc, printr-o supralicitare, nu numai imaginea ei, dar chiar imaginea pe care o reproduce oglinda! Cuprinşi de dulcea beţie, pe care ne-o dovedesc şi operele lui Ingres şi cele ale tînărului Degas, ei înregistrează alături realul aşa cum îl văd, dar şi realul aşa cum îl arată oglinda, cu calitatea sa puţin diferită. Merită să reflectăm că artişti atît de mari s-au complăcut în asemenea căutări îndîrjite. Vom îndrăzni oare să conchidem că această constanţă nu e decît dovada unor aberaţii repetate ale geniului lor? (fig. 56—61).

DINCOLO DE APARENŢE — Realismul are propria-i fascinaţie şi raţiune de a fi. Orgolios acela care ar îndrăzni să arunce asupra lui o interdicţie definitivă. Nu e vorba de a-l exclude ci de a-l reduce la rolul său adevărat. Aceasta e problema. Şi tocmai oglinda ne-o pune: a căuta într-un tablou numai amprenta a ceea ce reprezintă el înseamnă a confunda oglinda cu reflectarea ei de-o clipă. Oglinda propriu zisă, substanţa şi definiţia sa, nu rezidă în iluzia înşelătoare ce sălăşluieşte pe ecranul ei. Ea nu e nici chipul, nici florile al căror ecou reverberează pe suprafaţa sa şi ne sare în ochi. Ea există îndărătul acestei aparenţe, îndărătul fenomenului de reflectare, nefiind decît locul acestei reflectări.



... Mai tîrziu, pictura urmăreşte variaţiile subtile ale realului reflectat în oglindă.

60. Rubens. *TOALETA VENEREI.* Detaliu. Colecţia Lichtenstein.

61. Degas. *FOAIERUL DANSULUI.* Detaliu. Col. H. Payne-Bingham. New York.

Exact ca şi tabloul, şi iată ce scapă spectatorilor păcăliţi: dacă vrem să cunoaştem adevărata lui natură, trebuie să trecem dincolo de cea pe care ne-o transmite. Îndărătul acestei pelicule de realitate, care este pretextul şi care ne-o face sensibilă (mascîndu-i în acelaşi timp esenţa adevărată), tabloul există cu propriile sale legi. Nimeni nu poate pretinde că-l înţelege dacă nu le-a pătruns. Ce se poate spune? O suprafaţă plană peste care e dispusă o materie, o pastă picturală, compunînd linii şi culori „într-o anumită ordine asamblată", pentru a evoca celebra formulă a lui Maurice Denis. Mai mult chiar! Spre deosebire de oglinda cu nume înşelător, tabloul e înzestrat, dincolo de consistenţa sa vizibilă, cu un arierplan psihologic: viaţa morală cu care artistul l-a asociat şi ale căror linii şi culori sînt perceptibilul indiciu. Arierplanul, pro-

funzimea acestei vieţi morale sînt reflectarea înşelătoare a spaţiului care-i este propus; cele ale tabloului se deschid asupra unei alte „dimensiuni", asupra unui alt univers, în care ne invită să trăim şi al cărui punct de emergenţă este într-o oarecare măsură: sufletul său!

Orice-ar fi profesat marii artişti, repetînd ideile care circulau în vremea lor, ei şi-au dat tot timpul seama, mai mult sau mai puţin confuz, de acest lucru, în instinctul lor profund şi, chiar dacă n-au meditat întotdeauna asupra lui, cel puţin au acţionat ca şi cum l-ar fi ştiut. De altfel şi publicul, oricare ar fi fost doctrinele sale afişate, i-a intuit existenţa infuză. Cum altfel să explicăm faptul că faima nu s-a pogorît asupra pictorilor pe măsura acestui realism atît de apreciat, ci în numele altui lucru pe care ei îl aduceau şi care deştepta în rîndul spectatorilor bucuriile armoniei sau ale emoţiei? Confuzia valorilor a putut să se producă pentru scurt timp şi cei îndemînatici, de la Gérard Dou la Meissonier, i-au datorat o celebritate excesivă şi provizorie; verdictul a fost dat în cele din urmă pe baza calităţilor mai ascunse, pe baza revelaţiei a unui nu ştiu ce pe care-l purtau în ei şi care le permitea să fie nu „maimuţe ale naturii", ci poeţi, adică, în sensul grecesc al cuvîntului (ποῖειν), creatori. Noutatea aportului lor, asemeni unui şoc, a putut provoca mai întîi un recul şi totuşi către el s-a îndreptat admiraţia veacurilor. În mod irezistibil Rembrandt a avut întîietate faţă de Gérard Dou, iar Manet faţă de Meissonier. Au existat desigur mari necunoscuţi în istoria artei dar cît de neînsemnat este în cele din urmă numărul lor faţă de cel al marilor recunoscuţi.

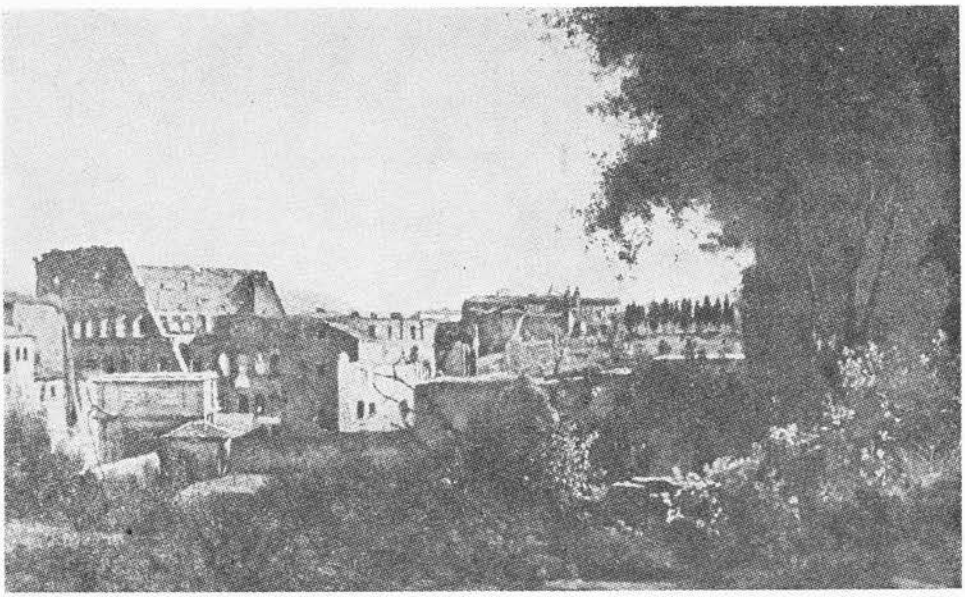
Gîndirea noastră lucidă trebuie să ştie la rîndu-i să treacă dincolo de sticla aceasta a realismului ce acoperă tabloul, îi adaugă, după placul unora, un lustru măgulitor, dar ne împiedică să-l pătrundem reţinîndu-ne atenţia! Cum să-l judecăm pe acela care, în faţa unei admirabile piese de orfevrărie, s-ar distra prosteşte observînd reflexele propriul său profil, uitînd să aprecieze metalul, modelul şi forma? Or, în faţa unui tablou, profanul se comportă la fel. El caută totul, în afară de pictură.

2. FRUMUSEŢE

Ce este aşadar un tablou „în sine", cum spun filozofii? Ce trup trăieşte sub veşmîntul care ar putea la fel de bine să ascundă un manechin? O fiinţă, o realitate stufoasă, ca viaţa pe care o exprimă într-unul din cele mai nobile şi mai dense moduri. Complexitate ce stă la baza atîtor neînţelegeri! Spiritele sînt tot timpul mai mult sau mai puţin simplificatoare şi sistematice; ele se agaţă exclusiv, cu gelozie, de aspectul care le-a fost dezvăluit primul şi la care s-au arătat cel mai sensibile; disputele estetice se pornesc!

Cum să sesizăm această bogăţie derutantă? „Ochiul ascultă", a spus Claudel, înţelegînd că trebuie să percepem dincolo de evidenţele imediate. Ce ascultă? „Vocile Tăcerii" a răspuns Malraux, subliniind că e vorba de un sens ascuns, care nu se află niciodată acolo unde ne pregătim să auzim. „Pictura mută vorbeşte pe perete", observa încă în veacul al IV-lea sfîntul Grigorie de Nyssa. De-a lungul secolelor, imaginea a rămas neschimbată. Ea ne învaţă că trebuie să căutăm dincolo de evidenţele prea manifeste.

PICTURA, ALCHIMIE NECESARĂ — Artistul, oricît de realist, şi-a instalat şevaletul în faţa „motivului" (şi termenul, chiar din gura lui, indică de la bun început că Natura nu-i oferă decît un pretext şi un punct de plecare; adică sensul propriu al cuvîntului „motiv" este: ceea ce pune în mişcare, ceea ce mişcă şi emoţionează); el premeditează să creeze ceva care nu există



Pendulînd între exigenţele naturii şi cele ale tabloului, Corot urmăreşte iluzia . . .
62. COROT. *COLISEUL DIN ROMA*. Muzeul Luvru, Paris.

încă: un tablou. Pentru moment, acest tablou se află aici, în faţa lui, potenţial, suprafaţă plană, regulată, „vid tablou la adăpostul neprihănirii sale", s-ar putea spune parafrazîndu-l pe Mallarmé. În mîna pictorului, cărbunele sau penelul pregăteşte de asemenea, tot potenţial, linia sau culoarea care va lua naştere din întîlnirea sa cu pînza.

Să admitem că artistul se mărgineşte să reproducă doar ceea ce are în faţa ochilor şi totuşi cît e de dificil! Pe de-o parte, el percepe un ansamblu de pete luminoase în perpetuă mişcare, diferit colorate, în care ochiul său s-a obişnuit să distingă, să recunoască forme, care sînt lucruri şi să le situeze în spaţiul pe care-l cuprinde vederea sa. Pe de altă parte, îl aşteaptă această suprafaţă clară unde nu există încă altceva decît o netezime disponibilă; nu va putea aşterne aici decît traiectoria mîinii sale sau o materie picturală supusă gesturilor sale. Între aceşti doi poli atît de deosebiţi, el e în suspensie şi totul depinde de el. Va trebui să trişeze sau să tranşeze: să trişeze pentru a da acestei pînze ceva din aparenţa naturii; să tranşeze adaptînd aceste aparenţe la posibilităţile pînzei.

Poate că un asemenea pictor e Corot? Poate că, în clipa aceasta, cu mîna ridicată, închide ochii în faţa Colosseumului învăluit în lumină? Dar acest peisaj roman, în mijlocul căruia se ridică masa enormă, este văzduhul ce cuprinde depărtările şi în care lumina se modulează. Masă? Profunzime? Lumină? Nici unul din aceşti termeni nu face parte din vocabularul tabloului. Acesta răspunde: plan, înălţime şi lăţime, trăsături şi tentă. Mai mult, acolo totul trăia şi era în veşnică schimbare; aici totul va fi înmărmurire. Artistul are misiunea să creeze joncţiunea. Fiecare din gesturile sale va fi aşadar iniţiativă, alegere, decizie; el va trebui de fiecare dată să tranşeze între doi concurenţi. Sau optează mai întîi pentru natură şi atunci trebuie să silească tabloul să încalce condiţiile-i naturale, să devină artificiu şi iluzie, acel *trompe-l'oeil* de adineaori; deşi plat, el îl va face să pară scobit; deşi materie, îl va face să pară aerian; deşi opac, îl va face să pară luminos; deşi încremenit, îl va face să pară palpitant. Aceasta va fi încercarea — şi izbînda — lui Corot (fig. 62).

... Spre deosebire de Corot, Gauguin obligă peisajul să se supună legilor plastice ale tabloului.
63. GAUGUIN. *PASTORALE TAHITIENE*, 1892. Muzeul de artă modernă, Moscova.

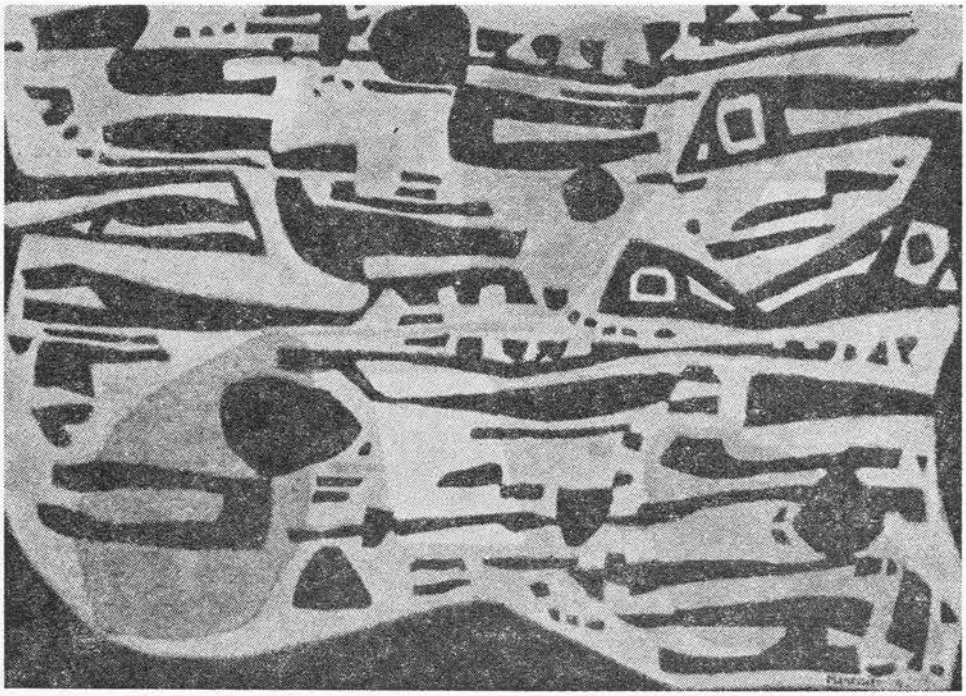
Dar pictorul ar fi putut să se numească Gauguin. Atunci va adopta soluția contrară. Tocmai natura, asemănarea și chiar verosimilitatea ei vor fi sacrificate, victime expiatorii, în favoarea pînzei sale. El va sili peisajul să-și lase în prag fuga spre depărtări, mobilitatea atmosferei, vibrația limpezimilor și umbrelor; îl va închide dintr-o închisoare de contururi; cu ajutorul pastei din tuburi îl va face să se etaleze într-un cromatism tranșant. Uimită, natura se supune unor legi care nu mai sînt ale sale; este digerată, asimilată de pictură pentru care ea nu mai reprezintă decît alimentul hrănitor. A luat naștere arta modernă (fig. 63 și 64).

Pentru prima oară, lucid, voluntar, arta își pune sieși problema. Ea simte că are misiunea de a organiza elementele care-i constituie limbajul. Ceea ce poate fi „gîndit" prin linie și formă (sînt date pe care le vom numi „plastice") va colabora la organizarea planului de pictat. Ceea ce e traductibil în termeni de lumină și de materie (sînt datele pe care le vom numi „picturale") va hrăni elaborarea pastei.

Iată-ne așadar în pragul domeniului plasticii. Cuvîntul, spre deosebire de „pictural", nu e foarte limpede și mai e mult pînă se va limpezi. Cîte accepțiuni n-a căpătat! Or, de-acum încolo, ne vom folosi adesea de el. E important deci să precizăm sensul pe care-l va căpăta în cartea de față *.

* La origine, πλαστική (adică τέχνη) înseamnă arta de a modela, de a plămădi. Termenul trece în limba latină în veacul I al erei noastre, cu PLINIU cel Bătrîn, care-l traduce literal prin *plastica*, apoi cu VITRUVIU etc. Nici în secolul al XVIII-lea, *Enciclopedia* nu va vedea în plastică decît partea din sculptură care privește modelajul. Acest sens tehnic, restrictiv, cunoaște astăzi o recrudescență datorită „materiilor plastice".

Totuși, o dată cu același Vitruviu, printr-o extindere, termenul începe să desemneze sculptura în generalitatea sa: *plastica ratio*, principiile sculpturii. Simultan, verbul grecesc



. . . Contemporanii noştri silesc realul să capituleze complet în faţa revendicărilor liniei şi ale culorii.

64. MANESSIER. *IARNĂ*. 1954.

Este sensul pe care l-a răspîndit secolul XX. Căutarea plastică este elaborarea mijloacelor de care dispune pictorul cînd, încetînd să le mai folosească pentru a reprezenta un model, se consacră, într-un mod dezinteresat,

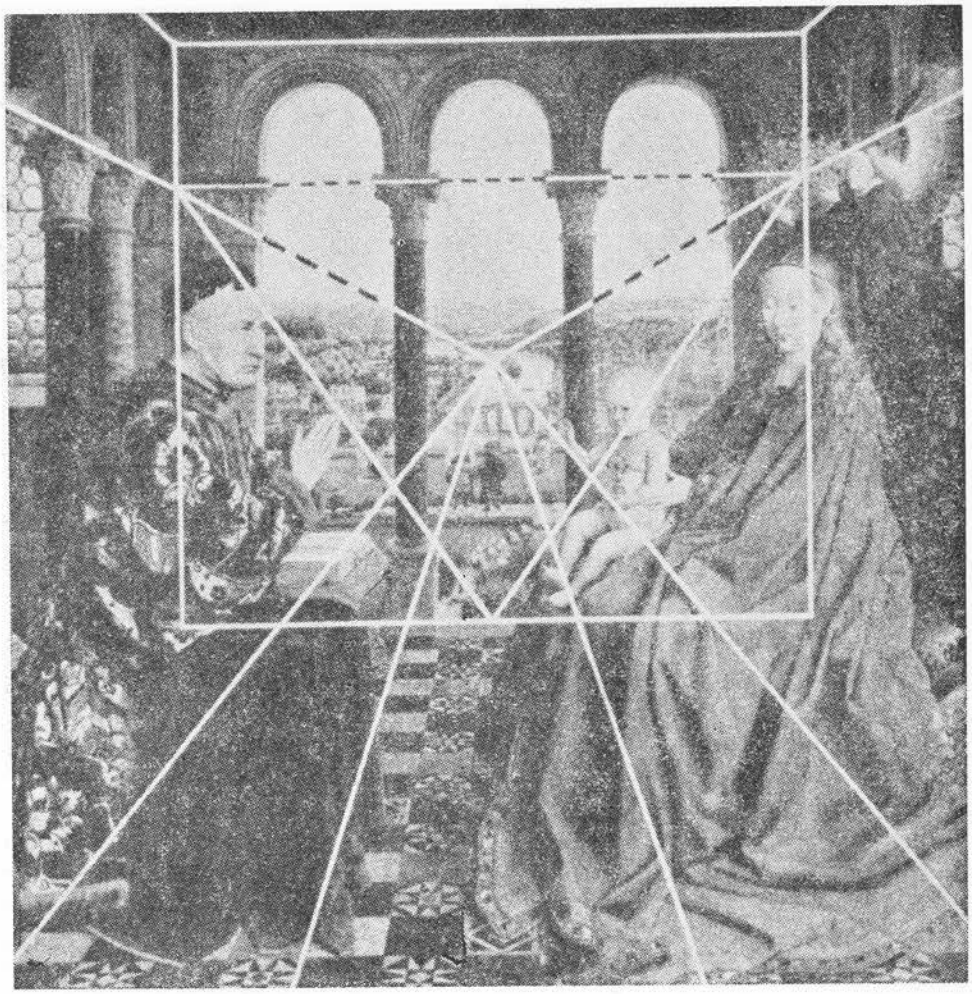
---

originar, πλάσσω trece în limba latină unde îl găsim cu sensul de a forma. TERTULLIAN, apoi părinţii bisericii, îi vor acorda un loc, aşa încît scolastica medievală va traduce prin *plastic*, ,,ceea ce are puterea de a da formă". Aceasta e în fond accepţiunea pe care o va adopta estetica contemporană.

Între timp, limbajul clasic, în care adjectivul apare către mijlocul secolului al XVI-lea, deci o dată cu Renaşterea, adoptă sensul din latina tîrzie, apoi din Evul Mediu; astfel *plastic* devine sinonim cu ,,ceea ce e de domeniul formei"; dar potrivit convingerilor şi uzanţelor artistice, el limitează forma la sensul sculptural şi, în consecinţă, la reprezentarea corpului omenesc. De-aici va decurge un nou sens al cuvîntului; se va spune o ,,plastică frumoasă" pentru a vorbi de anatomia corpului.

Astfel, cînd în veacul al XIX-lea, se va răspîndi expresia ,,artelor plastice", se vor desemna astfel acelea care, spre deosebire de muzică, de exemplu, au ca obiect imitarea formelor şi, în primul rînd, a formelor naturii. KANT nu admite încă sub acest nume decît artele cu o formă propriu-zisă, sau mai degrabă cu volum: Arhitectura, Sculptura. Dar SCHOPENHAUER o exclude pe prima, în timp ce-i adaugă Pictura. Acesta e sensul care-şi va face loc încetul cu încetul. Postulatul realist nu merge mai departe: cel mult, alături de ,,plastica de artă", exclusiv figurativă, vom distinge ,,plastica de ornament", în care forma se va bucura de un oarecare privilegiu de invenţie. Culoarea nefiind deloc luată în considerare, în mediile oficiale, decît ca un adaos al formei, se va afla neglijent înglobată în acest calificativ care, la drept vorbind, n-avea legătură cu ea. ,,Plastic" sfîrşeşte aşadar prin a coincide mai mult sau mai puţin cu ,,vizual". În *Pictorul vieţii moderne*, Baudelaire evocă pana sa, ,,obişnuită să lupte împotriva reprezentărilor plastice".

Timpul nostru, în căutarea unui termen care să răspundă noilor sale preocupări în estetică, a adoptat ,,plastic" şi chiar substantivul ,,plastica", apărut la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, pentru a desemna tot ce ţine de resortul formei şi al culorii; dar încetează să vadă în ele un mijloc de a reproduce ceea ce ochiul află în natură; ele sînt o creaţie şi, ca atare, o raţiune de a fi a artei.



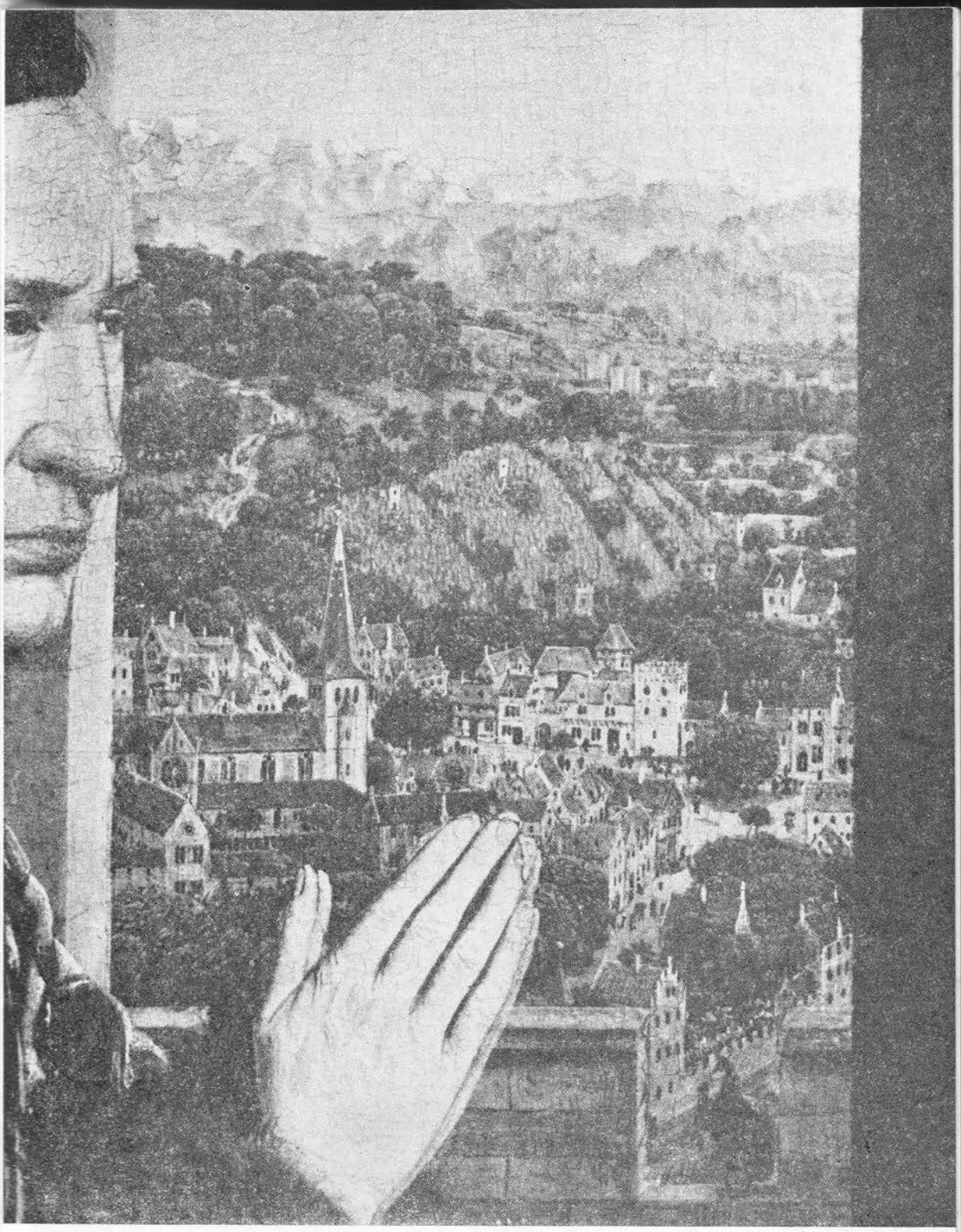
Nu vedem la început decît realismul microscopic al lui Van Eyck şi totuşi . . . el îşi construieşte tabloul cu rigoarea unui geometru.

65. VAN EYCK. *FECIOARA ŞI CANCELARUL ROLIN*. Muzeul Luvru, Paris. Compoziţia tabloului.

doar degajării frumuseţii de care acestea sînt capabile. Dar pe cînd odinioară linia şi forma deţineau primul rang, culoarea ocupă acum un loc mai important. Termenul de „plastic" a căpătat şi el aceeaşi extindere, puţin paradoxală, de vreme ce nu se referă, potrivit etimologiei sale, decît la sculptură.

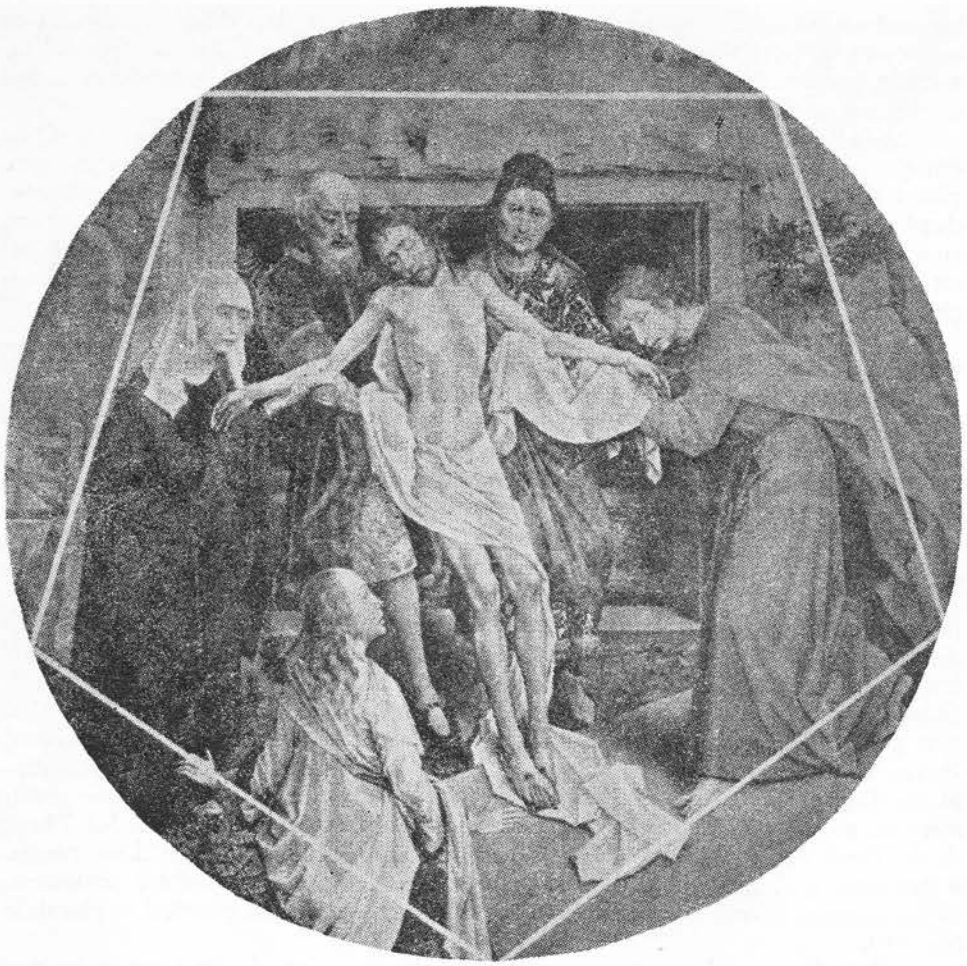
Mă voi conforma şi eu acestei uzanţe, deşi cam abuzive, neavînd un termen propriu devenit absolut necesar. Totuşi pentru a apăra valoarea limbajului, voi căuta pe cît posibil să deosebesc ceea ce este propriu-zis „plastic" (domeniul formei) de ceea ce este „pictural" (domeniul efectelor aparţinînd exclusiv materiei). Culoarea ţine de amîndouă: ea joacă un rol plastic în măsura în care serveşte la sublinierea, la calificarea formelor; ea îndeplineşte un rol pictural din momentul în care devine solidară cu pasta pentru a exalta efectele acesteia *.

* Conflictul dintre clasici şi romantici, de la INGRES la DELACROIX, se explică prin aceea că primii nu concepeau decît o culoare plastică, ceilalţi o culoare picturală.



66. Van Eyck. *FECIOARA ȘI CANCELARUL ROLIN.* Fundalul ca peisa Detaliu.
Muzeul Luvru Paris.

Mai gotic decît Van Eyck, Van der Weyden compune şi el potrivit unei scheme, dar o schemă ce evocă rozeta de catedrală.



67—68. VAN DER WEYDEN. *PUNEREA ÎN MORMÎNT*. Muzeul Uffizi, Florența. Ansamblul tabloului și schema compoziției.

Cu pictura modernă, elementele plastice și picturale, în cutezanța lor, vor zgudui ultimele constrîngeri care mai căutau să le reamintească ceea ce nu sînt; ele se vor deda cu încîntare jocului și combinațiilor exclusive ale resurselor proprii, deschizînd astfel o poartă către arta abstractă.

De la aceasta pînă la *trompe-l'oeil*, de la primul pînă la celălalt caz limită, se deschide un imens evantai de posibilități, în care s-au stabilit, în mod felurit, toate nuanțele pe care le prezintă arta, în cursul istoriei sale.

DE LA REAL LA PLASTICĂ — De fapt și orice s-ar spune, cazurile extreme nu există; nu există realism absolut; pictorul a trebuit întotdeauna să accepte o oarecare concesie față de mijloacele de care dispune. Nu există abstracție pură, căci dacă ochiul ar înceta să se alimenteze cu amintiri din realitatea vizibilă, nu i-ar mai rămîne decît desăvîrșita zădărnicie a albului. Inflexibila rigoare a lui Mondrian l-a dus, în zilele noastre, aproape de punctul în care absolutul întîlnește absurdul (fig. 49).

Dimpotrivă, nu există nici un singur mare artist care să nu fi îmbinat dragostea față de ceea ce vede cu bucuria pentru ceea ce concepe; nici unul care, mai mult sau mai puțin fățiș, să nu se fi dedat alchimiei intelectuale. Profanul

nu trebuie să uite acest lucru, el care se lasă înşelat de dibăcia pictorului în a-şi camufla iniţiativele sub verosimilitate, el care se lasă dus de obiceiul de a căuta într-un tablou numai amintirea a ceea ce a văzut deja sau promisiunea a ceea ce ar putea să vadă.

Se admiră realismul prestigios al unui Van Eyck şi lupa, tremurînd de emoţie, explorează microcosmosul ce mobilează cu precizie fiecare centimetru pătrat al *Fecioarei şi cancelarul Rolin*. Dar vede cineva că, adaptîndu-şi subiectul după decupajul panoului său, pictorul a dat acestui spaţiu atît de uimitor sugerat, o formă exact cubică îmbucîndu-se în cadrul dreptunghic şi căpătînd astfel un plus de profunzime? Dacă despuiem de aparenţa sa acest volum imaginar, nu mai rămîne decît o riguroasă reverie de geometru (fig. 65 şi 66).

După cum putem să ne referim la Rogier Van der Weyden a cărui dezordine e mai gotică, în tumultuoasa lui *Punere în mormînt*. Construcţia degajă un alt spirit; ea aminteşte conturul unei rozete de catedrală; ceea ce n-o face mai puţin evidentă. Personajele se plasează într-un pentagon figurat de lintoul mormîntului, cu laturile constituite de Fecioară şi de sfîntul Ioan, cele două diagonale care, cu Magdalena şi lespedea răsturnată, formează vîrful inferior. Acest pentagon se înscrie în circonferinţa schiţată de curba tumulusului şi tangentă la mijlocul celorlalte trei părţi ale tabloului; centrul cercului şi cel al pentagonului se confundă cu mijlocul trupului lui Isus (fig. 67 şi 68).

La urma urmelor, un spirit îndărătnic ar putea vorbi de coincidenţă, ar putea presupune o regularitate accidentală a vizibilului. Trebuie deci să-l prindem pe pretinsul realist în flagrant delict de renegare. Nu există pictor căruia burghezia veacului al XIX-lea să-i fi lăudat mai mult redarea fidelă şi minuţioasă ca domnului Ingres. În portrete mai ales, ea găseşte o imagine a realităţii mai precisă decît natura, la care nici nu îndrăznea să viseze. Şi totuşi domnul Ingres comite unele din atentatele cele mai premeditate, cele mai bine organizate împotriva acestei realităţi. E nevoie să mai amintim vertebrele suplimentare ale *Marii Odalisce* de la Luvru, sau gîtul umflat ca o guşă a lui *Thetis* de la Aix? Amîndouă au acceptat aceste concesii ale anatomiei doar pentru a lăsa linia să-şi desfăşoare pînă la extrem posibilităţile unui arabesc armonios. Nouă Ifigenie, Thetis îşi prezintă gîtul spre jertfire pe altarul plasticii implacabile (fig. 69).

Mărturia desenelor care constituie etapele succesive ale unei opere în gestaţie ne va permite să-l surprindem pe Ingres asupra faptului. Pentru a executa *Rafael şi Fornarina*, el porneşte mai întîi de la Natură. O primă schiţă, rămasă inedită, cred, şi care se află în muzeul de la Berna, îl arată plin de docilitate în faţa ei, pentru a o surprinde, a o reda cît mai exact. Dezbracă apoi modelul; îi înnoadă în jurul capului un turban şi nu-i mai rămîne decît să studieze scrupulos acest model fără a sufla o vorbă. Ce să facă dacă femeia are bazinul greoi, e durdulie, are sînii cam lăsaţi, decît doar s-o constate ca într-un proces-verbal? Cel puţin are un chip frumos. Ingres se străduieşte să profite cît mai mult de ceea ce i se oferă; deplasează mîna, pe umăr — pe piept — nu, hotărît, mai jos şi de fiecare dată înregistrează în mod pasiv rezultatul. Iată ce înseamnă un perfect realist. Dar atenţie! cu un creion ager, domnul Ingres rectifică sînul, schiţează altul *aşa cum ar fi putut să fie*, a cărui formă, mai puţin obosită, răspunde mai bine concepţiei sale despre Frumos (fig. 70).

Într-o zi, îşi imaginează atitudinea care să răspundă temei pe care vrea s-o trateze: într-un gest mîngîietor, tînăra femeie îşi va înclina faţa spre capul iubitului ei *. Tot ce se poate, şi modelul ia poza dorită pe un fotoliu anume

* INGRES a reluat de mai multe ori subiectul şi l-a remaniat cu pasiune: în tabloul de la Fogg Art Museum (Catalog Wildenstein, nr. 88) Fornarina e încă aproape dreaptă (1814); în versiunile din 1840 şi din 1860 curbura liniei dorsale este riguroasă ca o trăsătură de compas (Catalog Wildenstein 231 şi 297) (fig. 73).

Ingres renunță la adevăr în favoarea stilului.

69. INGRES. *JUPITER ȘI THETIS.* Detaliu. Muzeul din Aix-en-Provence.

La început, Ingres se supune modelului pe care-l copiază cu rigurozitate . . .

70. INGRES. Studiu pentru *RAFAEL ŞI FORNARINA* (1813). Muzeul din Berna.

. . . Un gest nou îi sugerează o linie . . .

71. *RAFAEL ŞI FORNARINA.* Desen din Muzeul din Lyon.

. . . Întreg tabloul se organizează în jurul frumoasei curbe degajate . . .

72. *RAFAEL ŞI FORNARINA* (în jurul anului 1840?). Colecţie particulară.

amenajat pentru a oferi, *grosso modo*, o configuraţie analoagă celei a lui Rafael. Din păcate, trupul astfel aplecat e silit să se răsucească şi Ingres nu poate decît să modeleze zbîrciturile şi umflăturile ce rezultă.

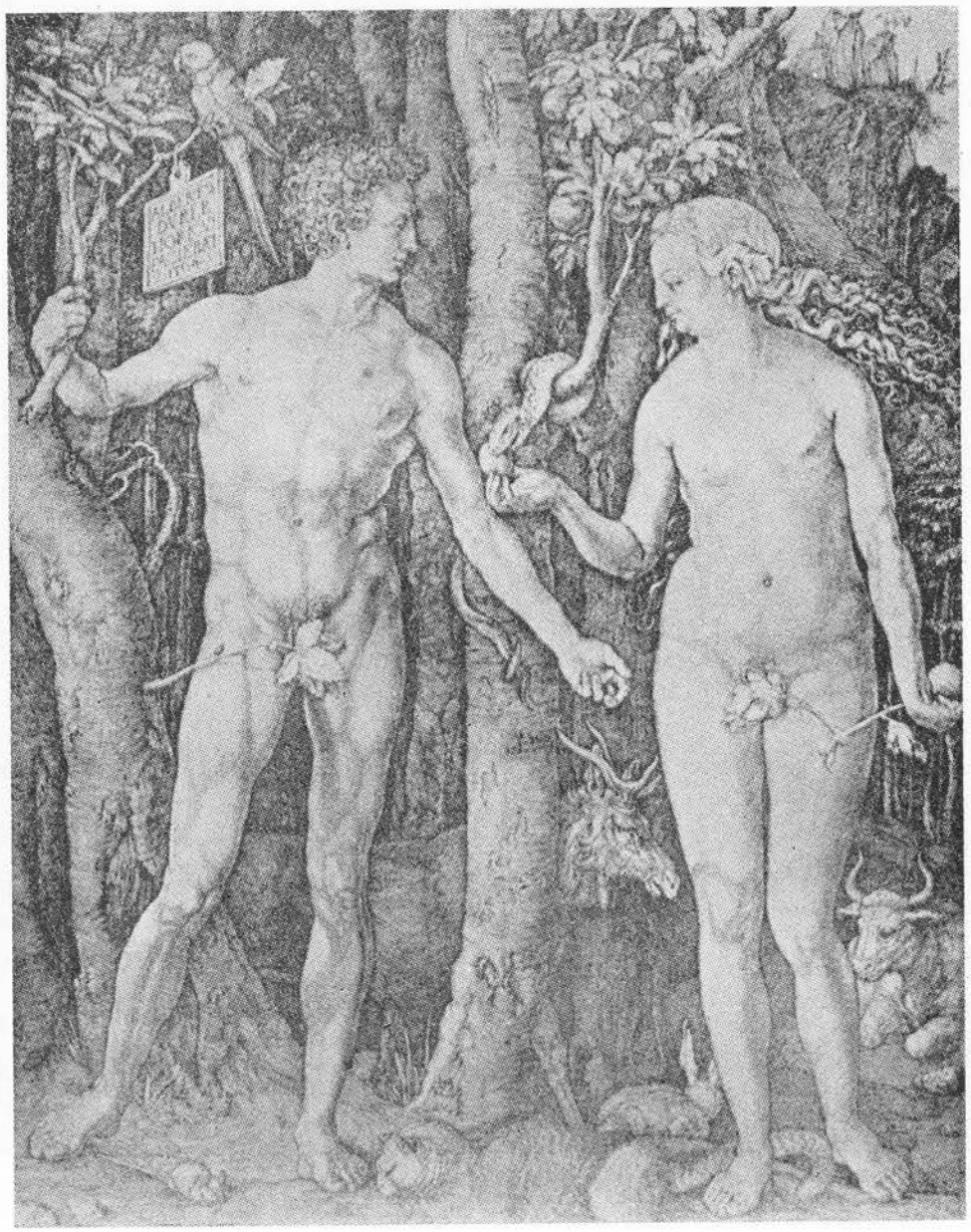
Dar, surpriză compensatoare, gîtul, mai lungit acum, a şters perniţele de grăsime de pe ceafă şi aceasta, netedă, fină, ţîşneşte într-o linie elegantă de o perfectă unduire (fig. 71).

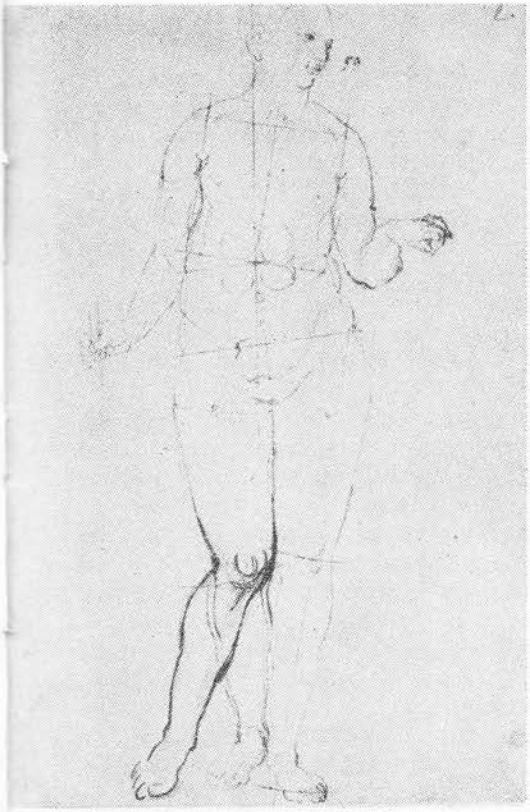
... În ultimele versiuni, interesul operei se concentrează asupra arcului de cerc al spatelui.
73. *RAFAEL ŞI FORNARINA* (în jurul anului 1860). Colecţie particulară.

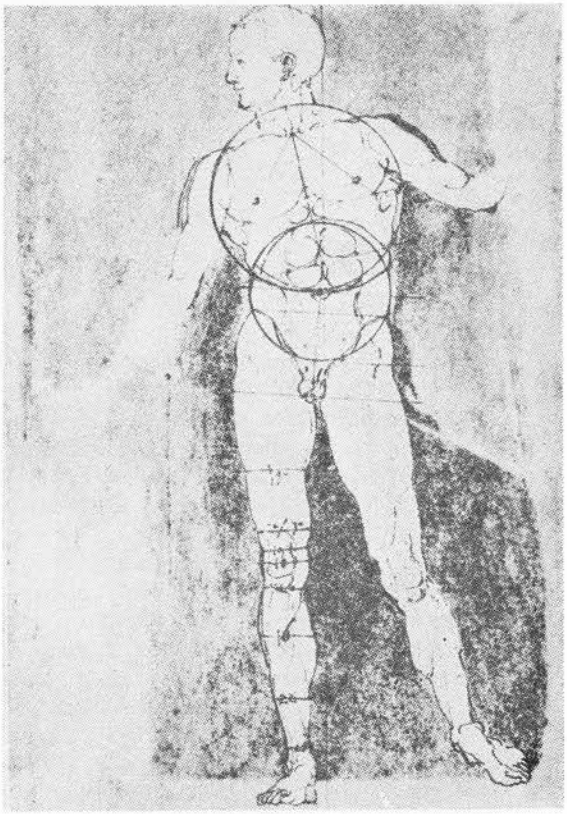
Ingres simte prilejul: se avîntă şi iată tabloul definitiv; totul s-a organizat în jurul acestei linii care urcă asemeni unui sunet de vioară ţîşnind în afara tumultului orchestrei, în jurul acestui jet grafic strîns, ascuţit. Arabescul biruie iar realul se supune dorinţelor sale. Pentru a concentra interesul asupra acestei linii, pentru a-i amplifica armonia, Ingres elimină pe de-o parte ceea ce ar putea s-o contrarieze; într-o clipă anulează acel modeleu, acea proeminenţă a umărului la care lucrase atîta: el vrea un plan cît mai neted cu putinţă, chiar fals, ca să rămînă doar conturul divin. Pe de altă parte, el caută un

Gravura lui Dürer impune atenţiei realismul său minuţios . . .

74. ALBRECHT DÜRER. *ADAM ŞI EVA*. Gravură.







. . . Desenele pregătitoare dezvăluie un calcul complicat al proporţiilor.

75. ALBRECHT DÜRER. Desen pentru *EVA*. Arhivele din Dresda.

76. ALBRECHT DÜRER. Studiu pentru *ADAM* (în jurul anului 1507). Muzeul Albertina, Viena.

contrast care să evidenţieze şi mai bine puritatea acestuia: de aceea mîneca de stofă va trebui să fie cît mai bufantă, ba chiar să atîrne sub greutatea ei, pentru ca să se degaje fragila unitate a curbei care mai întîi se unduieşte uşor, pentru ca apoi să se întindă (fig. 72).

Tabloul e gata. Dar cu ce sacrificiu dacă nu cu cel al realismului?

CALCULUL FRUMUSEŢII — Ştiu că unii socotesc suspecte intenţiile atribuite artiştilor. S-au gîndit ei oare la toate acestea? Le-au urmărit? Se întîmplă chiar să le calculeze! Măsura cifrată, afirmaţia, suprapusă realului, a unor forme geometrice evidente şi riguroase exclude de data aceasta orice supoziţie de hazard şi coincidenţă. *Adam şi Eva* de Dürer va aduce dovada scontată. Nu se poate contesta naturalismul, uneori chiar puţin cam greoi, al maestrului din Nürnberg. Iată un observator atent, conştiincios şi care nu s-ar teme de comparaţia cu Lisip în iscusinţa de a urmări miile de şerpuiri ale părului! (fig. 74).

Printre desenele pregătitoare pe care le-a executat pentru gravura sa *Adam şi Eva*, în 1504, există două care vor înlătura toate îndoielile asupra voinţei sale metodice de a substitui formelor naturii pe cele cerute de spiritul său, avid de savante proporţii. În cel dintîi, păstrat la Dresda, Dürer, ca şi Ingres, nu se mulţumeşte să se supună realului; el înţelege să supună realul injoncţiunilor sale, şi încercări succesive dovedesc că el deplasează piciorul modelului pînă cînd acesta ajunge să se conformeze ideii lui; dar mai ales, un joc de

linii obținute cu rigla și compasul, susținut de indicații numerice, impune structuri și proporții pur abstracte (fig. 75).

Nu-i greu să recunoaștem aici prezența faimoasei „secțiuni de aur", pe care cartea lui Fra Luca Pacioli, *De divina proportione*, o situa sub patronajul lui Platon. Leonardo da Vinci, preocupat și el de asemenea probleme, nu se dăduse în lături s-o ilustreze. Dürer era atît de atent la aceste căutări, încît în 1506, la recomandarea fără îndoială a lui Jacopo di Barbari, care trece drept autorul admirabilului portret al lui Fra Luca di Borgo, a plecat călare de la Veneția, unde tratatul avea să fie tipărit trei ani mai tîrziu, la Bologna, pentru a-l întîlni pe autor, care era acolo călugăr minorit.

Dar ce să spunem de Adam! Aici, Dürer și-a rafinat și mai mult maniera de a lucra și trupul nu mai e decît un suport de cercuri, de pătrate și de triunghiuri savant legate unele de altele și care fac din el o pură construcție mentală (fig. 76).

Astfel voința plastică este atît de conștientă încît artistul nu se oprește la aranjamente instinctive; el se supune unor rigori matematice. Ar însemna să deschidem un lung capitol * ca să urmărim din Antichitate calculul proporțiilor „ideale", așa ca acea „sectio divina", cum o numea Kepler mai mult sau mai puțin îndreptățit sau ca $\sqrt{2}$; realitatea nu le mai slujește, în opera de artă, decît ca acoperămînt pentru a ascunde o goliciune prea aridă, dar lăsînd-o să se ghicească, cu atît mai dorită, ca un trup sub falduri. Paul Bourget, contrar naturaliștilor atrași de veracitate, cerea ca numai romanul să fie verosimil. Cîți artiști, pe care-i admirăm pentru pretinsul realism, n-au respectat decît verosimilitatea, urmărind la adăpostul ei, un sistem de linii și de volume care să satisfacă exigența lor plastică!

Din moment ce noțiunea de frumusețe e introdusă, cea de realitate este silită să cadă la învoială cu ea. Cum să ceri artistului să se bizuie doar pe hazard într-o problemă despre care gîndirea lui își face o idee atît de precisă? Cum să-i interzici s-o elaboreze în mod conștient? Plastica e răspunsul, un răspuns lucid prin scop și mijloace, pe care artistul îl dă nevoii sale de frumusețe. Tradiția occidentală, oricît de realistă ar fi, e departe de a i se arăta potrivnică; încă de la greci, ea a creat noțiunea de „real idealizat", compromis între această dublă aspirație care dorește să afle în artă reflectarea a ceea ce simțurile înregistrează și aplicarea a ceea ce spiritul concepe. Nu există nici o incompatibilitate aici, căci Occidentalul se interesează atît de insistent de lume tocmai pentru a o cuceri, pentru a o supune legii sale de organizare. Cum să nu se fi gîndit să pecetluiască pînă și în aparențele sale forța rațiunii umane?

3. POEZIE

REALITATE pe de-o parte, Frumusețe plastică pe de alta, doar atîta? Se rezumă oare arta la dialogul dintre acești doi parteneri? Nu s-ar înțelege deloc dacă n-ar exista între ei, pentru a-i face să se înțeleagă și pentru a-i pune de acord, un interpret. Pentru a străbate drumul între punctul de plecare: Natura și punctul de sosire: tabloul, doar pentru a concepe acest țel, a fost nevoie de o intenție; pentru a realiza această joncțiune, a fost nevoie de un intermediar.

Acesta este artistul. Cine deci, mai mult ca el, ar putea să aibă un cuvînt de spus?

* Diferitele volume pe care MATILA C. GHYKA le-a consacrat acestei probleme ne oferă o vedere de ansamblu foarte completă. Voi reveni mai departe asupra ei (p. 182).

77. Courbet. *ATELIERUL PICTORULUI* (partea centrală). Muzeul Luvru.

PREZENȚA ARTISTULUI — Căci în fine, Natura este într-adevăr prezentă, cu un anumit peisaj, cu acel Colosseum scăldat în soare, numai pentru că artistul s-a oprit în fața lui, pentru că l-a ales. Dar de ce? Pentru a răspunde cine știe cărei înclinații interioare, chemării gîndurilor și emoțiilor sale.

De asemenea, din acest spectacol a luat naștere posibilitatea unui anume aranjament de linii și culori, tocmai pentru că dorința și ideea s-au trezit, s-au

Aparentul realism al lui Courbet nu mai este, pentru observatorul atent, decît o mască la adăpostul căreia artistul se lasă în voia lirismului pastei.

78. COURBET. Nud denumit *REALITATEA*, din *ATELIERUL PICTORULUI*. ←

elaborat în el, el l-a *conceput*; el l-a realizat pentru a-i transmite un caracter determinat, al său, în infinitul posibil; el l-a realizat potrivit unor legi, neexprimate fără îndoială, dar coerente, ce răspund înclinaţiilor, fatalităţilor care-i sînt personale. Amintirea acestui moment al Colosseumului, în mulţimea celorlalte, pregătirea pînzei care să-l redea au fost determinate de Corot Camille, parizian stabilit la Roma de şase luni şi care în curînd avea să împlinească vîrsta de treizeci de ani; dar şi ele îl definesc la rîndul lor.

Conştient sau inconştient, conştient şi inconştient, artistul este raţiunea de a fi a acestui spectacol ales de el, a acestei imagini create de el şi, ca orice creaţie, reflectă o ineluctabilă şi obscură asemănare cu cel care a zămislit-o. Odilon Redon a mărturisit: „Cred că am cedat cu docilitate în faţa legilor secrete care m-au făcut să modelez de bine de rău, cum am putut şi potrivit visului meu, *lucruri* în care m-am arătat aşa cum sînt!" * Nu, nu există un adevărat realist: sau mai bine zis trebuie să fie un om destul de lipsit el însuşi de personalitate, de consistenţă, pentru a nu simţi nevoia să atragă atenţia că există.

Chiar dacă un Courbet afirmă: „Eu nu pictez decît ceea ce văd", el omite să spună motivul pentru care pictează ceea ce vede: bucuria de a mînui tuburile cu pastă onctuoasă şi grea, de a înălţa cu ajutorul lor un monument voluptoasei materii, proteiforme, care caută să hrănească prezenţa fiecărui lucru: frunziş spongios, carne plină şi tare, blană roşcată şi pufoasă, apă rece; le simţi pe toate, le pipăi, le guşti, le adulmeci, le mîngîi lacom cu privirea; ele justifică o percepţie nouă: senzualitatea picturală (fig. 77 şi 78).

Aristocrat cum este, ţinînd lucrurile la distanţa privirii sale, Velázquez, în înşelătoarea-i impasibilitate, n-a fost unul dintre creatorii acestei inedite senzualităţi?

Sub penelul lor, care se vrea neutru din punct de vedere „intelectual", un peisaj sau un chip dobîndesc totuşi o intensitate încă necunoscută, cu excepţia doar a cîtorva naturi moarte antice şi a unor tablouri veneţiene. Or de la ei vine această intensitate; ea este forţa pe care o infuzează în lucrurile şi în transpunerea picturală pe care o propun.

Şi invers, nu există artă exclusiv plastică sau, dacă preferaţi, abstractă; pictorul cel mai detaşat de orice contingenţă va concepe combinaţii subtile de linii şi de culori, cărora le va insufla totuşi o viaţă care-i este proprie; se va reflecta în ele. Matisse a intuit foarte bine acest lucru cînd a spus, într-un ultim interviu: „Compoziţia este arta de a aranja în mod decorativ diferitele elemente de care dispune pictorul *pentru a exprima sentimente*". Nu s-a obiectat artei lui Braque şi a lui Picasso că se îndepărtează uneori de natură pînă la a nu mai fi decît un uimitor contrapunct linear şi cromatic: „Atunci mai bine un frumos covor persan, de-a dreptul decorativ!" Şi totuşi, cel care obiectează, cu puţin „ochi" şi oarecare antrenament, va reuşi repede să distingă, după simplul lor aspect, cele două opere. După ce le recunoaşteţi?" „E foarte uşor. Picasso are timbrul său violent şi tragic, mai agresiv şi chiar crud; Braque are caracterul său mai calm, mai tandru şi un fel de reverie a culorii..." Nu înseamnă aşadar că un accent uman vine să dea sens unei combinaţii aparent gratuite? (Fig. 79 şi 80).

---

* ODILON REDON, *À soi-même*, p. 11.

Prezența artistului, încărcătura expresivă cu care umple, ca pe-o armă, pentru a ne atinge, tot ce plăsmuiește mîna lui, trece *prin* elaborarea plastică, la fel ca prin oglinda pretins obiectivă a realului. Fie că-și epuizează abilitatea copiind tot ce privește, fie ingeniozitatea, asamblînd elemente străine de orice asemănare, fiecare detaliu, observat sau conceput, este o alegere între un număr infinit de posibilități. Iar această alegere e determinată de-o afinitate secretă și profundă între ceea ce este el și ceea ce îl atrage.

Orice imagine creată de mîna omului pune în aplicare o anumită concepție despre frumos și exprimă o anumită prezență psihologică: ea nu poate așadar să fie neutră, nici exclusiv plastică, nici exclusiv realistă. Și de altfel totul se întrepătrunde atît de precis încît concepția estetică însăși constituie un indiciu asupra caracterului epocii sau al individului. Cele două posibilități oferite artei și pe care le-am mai examinat, reprezentarea realului sau construcția plastică (figurativul și abstractul, pentru a folosi vocabularul actual) nu pot fi nici separate, nici opuse, căci sînt unite printr-o legătură comună: și una și cealaltă îl exprimă pe artist, care este într-un fel numitorul lor comun.

Ciocnirea dintre cele două epoci, concentrînd atenția noastră asupra acestei probleme greșit puse, ne induce în eroare. În secolul al XIX-lea, opinia publică voia să acorde imitării realului un loc exagerat, exclusiv. În veacul XX, ea cere sacrificiul total, abuziv al aceluiași real în favoarea invențiilor abstracte. Înseamnă să uităm că problema artei este o problemă umană, care nu se poate pune decît în raport cu omul, după cum orice element nou introdus, realism sau plastică, pe lîngă valoarea sa eventuală, nu se poate izola de un al treilea factor: cel al *expresiei*.

A *exprima!* Acest factor este cel mai greu de delimitat și de sesizat, cel care se pretează cel mai puțin la formularea unei dogme, la enunțul unei teorii. Natura și Plastica nu prezintă decît elemente vizibile, deci controlabile: realismul se reduce de fiecare dată la comparația cu un model; frumusețea se reduce

Același subiect tratat de doi pictori moderni arată în ce măsură, departe de a ceda decorativismului anonim, personalitățile lor se afirmă din punct de vedere al expresiei.

79. PICASSO. *NATURĂ MOARTĂ CU CRANIU*, 1945.

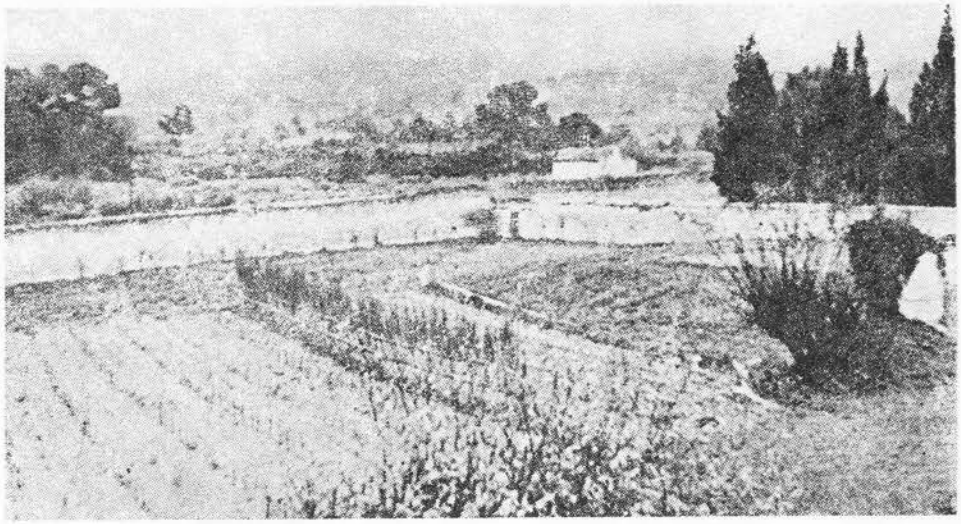
80. BRAQUE. *ȘEVALETUL*, 1938. Colecția Paul Rosenberg, New York.

adesea la un canon, la o proporție și la o măsură; în cursul istoriei s-a făcut chiar prea mult uz de acest punct de vedere facil.

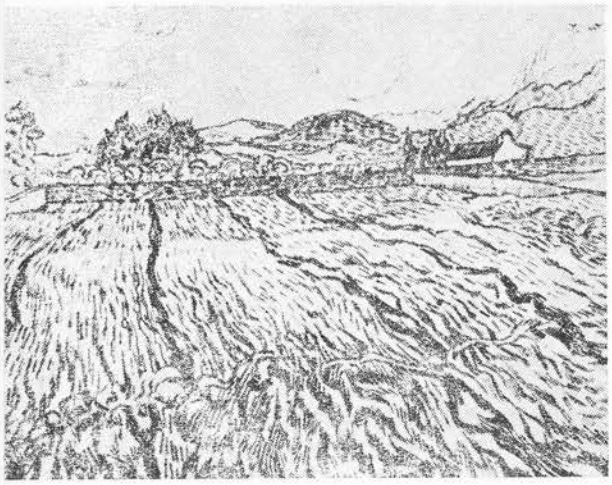
Expresia traduce umanul care este invizibil; ea nu e decît prezența imponderabilă a acestei lumi interioare ce nu se supune nici cîntăririi etalonate, nici percepției simțurilor. Cu expresia, depășim acest domeniu al spațiului în care realismul și plastica ne cantonaseră. E nevoie de o nouă facultate, imaginația, în sensul în care o definea Joseph Joubert: „Numesc imaginație facultatea de a reda în mod sensibil ceea ce este intelectual, de a întrupa ceea ce este spirit; într-un cuvînt, de a scoate la lumină, fără a denatura, ceea ce prin definiție este invizibil."

Anumite concepții estetice, ca de pildă cea a lui Platon, defineau de mult frumusețea plastică drept reflectare a unor realități imateriale divine, întrupate în lucruri. Prin intermediul artei, sufletul se va putea manifesta în mod concret și în spațiu unde, prin însăși natura sa, nu poate sălășlui. Cum atunci? Prin urmele lăsate, prin consecințele sale asupra lumii vizibile.

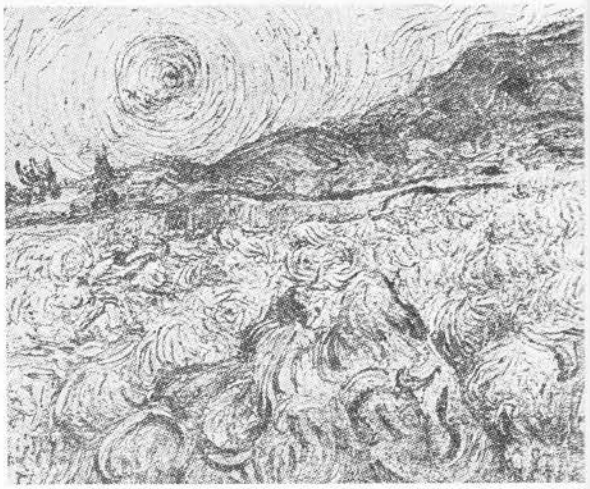
Nu cunoaştem oare forţele distrugătoare ce se menţin prezente prin ravagiile produse în urma trecerii lor? Torentul iernii în albia de stînci smulse şi de ţărînă desfundată, vîntul oceanului în arcuirea servilă a pinilor ce rămîn îndoiţi la amintirea vijeliei. Dar sufletul unei fiinţe, această realitate de pe celălalt tărîm, care are o rezonanţă în noi, şi trebuie să existi pentru a o cunoaşte, unde s-o afli în această imensitate pe care ea n-o poate aborda? În urma, în dîra lăsată de tendinţele ce-i vor modela în adîncime forţa dorinţelor şi pasiunilor sale, ce vor introduce o ordine necunoscută conformă organizării sale interioare, într-un cuvînt, printr-un întreg joc de aluzii şi de referinţe, de repercusiuni



Fotografia surprinde banalitatea peisajului pe care-l va trata Van Gogh . . .
81. Grădina azilului din Saint-Rémy. Fotografie.



. . . Sub suflul pătimaş, desenul transformă universul . . .
82. Van Gogh. Aceeaşi grădină văzută de la *AZILUL DIN SAINT-RÉMY*. (Creion negru, 1889). Neue Staatsgalerie, München.



. . . Tabloul nu mai este decît o viziune expresivă a patetismului interior al artistului.
83. Van Gogh. *LAN DE ORZ LA SAINT-RÉMY* (iunie 1889). Muzeul Kröller-Müller, Otterlo.

şi de afinităţi stîrnind fantoma actorului ascuns, care este punctul lor de convergenţă şi de inspiraţie, cauza lor morală.

Cine se îndoieşte? Ar fi de ajuns să apropiem imaginea neutră a unui peisaj, imagine pe care ne-o oferă obiectivul fotografic, de *viziunea* (căci iată termenul propriu) pe care-o dă pictorul. Această viziune, care este o versiune, se afirmă pe măsură ce artistul, după ce s-a fixat asupra motivului, îl lucrează, îl plămădeşte precum un sculptor lutul, făcînd din el doar o enormă amprentă. După cum un organism atacă un aliment cu secreţiile sale pentru a-l asimila, a şi-l însuşi, tot aşa tema iniţială, împrumutată din natură, suferă muşcătura acidă a sensibilităţii care caută s-o adopte.

UNIVERSUL VAN GOGH — Să împingem fereastra micului atelier de care dispunea Van Gogh la azilul de la Saint-Rémy: ea dă spre o grădină obişnuită în care se cultivă orzul *. Iată natura, oferită în robusta-i neutralitate: s-ar spune o grădină de zarzavaturi dintr-o suburbie, ceva mai întinsă; un zid scund o desparte de boschetele de pini sau de chiparoşi ce însoţesc cîmpia pînă spre colinele domoale din zare (fig. 81).

Van Gogh o înfruntă: ca un luptător, el o cuprinde, o frînge la piept; face să răsune cu putere în ea bătăile inimii lui furioase; o dezarticulează pînă cînd între mîinile sale lacome nu mai rămîne decît o pradă istovită, o materie maleabilă, docilă.

O viaţă, pînă atunci neînsemnată şi pe care fotografia o încremenise, porneşte ca vîntul, ca vijelia, răstoarnă, smulge totul; uitînd consistenţa pămîntului, a pietrei, a copacilor, întreaga privelişte nu mai e decît un stindard răsucit şi sfîşiat, pîrîind în suflarea care-o chinuie.

Un talaz irezistibil se umflă, ridică solul ca pe nişte valuri; perspectiva nu se mai mulţumeşte să măsoare adîncimea, ci se aruncă şi dispare în ea, înghiţită de punctul de fugă ca de-un vîrtej care-o aspiră; frunzişul negru se tulbură la rîndu-i; se ondulează; urcă; se răsuceşte ca o vîlvătaie în dans; iar înălţimile domoale din depărtare prind viaţă într-o enormă şerpuire.

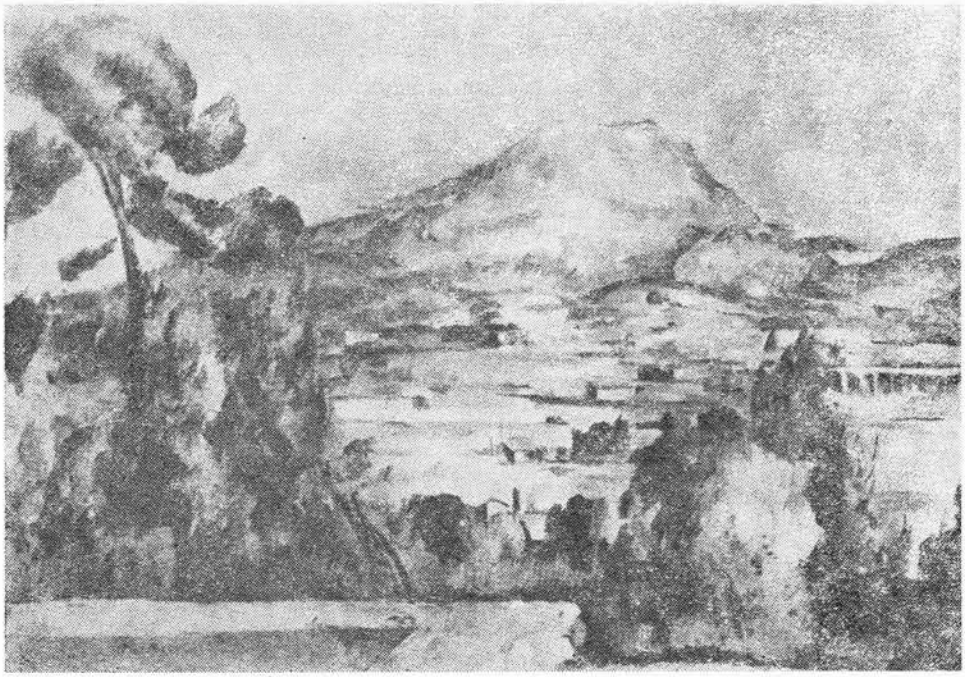
Soarele, în centrul undelor sale luminoase, transformă cerul într-un învîrtejit maelstrom. Totuşi încă nu-i decît un desen, şocul pregătitor a două realităţi aflate una în prezenţa celeilalte, cea exterioară care suportă şi cea interioară care se dezlănţuie (fig. 82).

În tabloul, mai curînd în tablourile inspirate lui Van Gogh de acest spectacol, tuşa picturală răsucindu-se ca picurii de ploaie purtaţi de vînt, accentuează dansul frenetic al elementelor; vidul cerului devine locul unei giraţii dezlănţuite, văzduhul se aprinde de la vîlvătaia astrului; soarele deschide craterul acestei erupţii cosmice. Dar culoarea! Se alătură acestei violenţe cu toate alămurile sale. „În loc să caut să redau exact ceea ce am în faţa ochilor, mă servesc de culoare în mod mai arbitrar, *pentru a mă exprima cu mai multă putere!*" (fig. 83).

Stîrnit, sfîşiat de forţele vitale ce se aprind în el, Van Gogh a sesizat sub scoarţa impasibilă a lucrurilor, legea însăşi a vieţii care-l macină. Vede oare dincolo de faţada realului? Sau ascultă ecoul reverberat trimis de strigătul pornit din adîncul pieptului şi pe care altfel nu ne poate face să-l auzim? „Marea mea dorinţă este să învăţ să fac asemenea inexactităţi, asemenea anomalii, asemenea remanieri, asemenea schimbări ale realităţii, încît din ea să apară, ei da, minciuni, dacă vreţi, dar mai adevărate decît adevărul strict" (lui Théo, scrisoarea 418).

Fiecare artist va căuta, la rîndul său, să devină stăpînul universului; îi va da la o parte masca suplă, îi va împrumuta mimica lui, căldura, strigătele lui;

* Şi nu griul, cum se spune adesea în descrierea tablourilor.



Pentru Cézanne, muntele Sainte-Victoire are cînd seninătatea unei arhitecturi antice . . .
84. CÉZANNE. *MUNTELE SAINTE-VICTOIRE.* Colecţia Lecomte.

. . . cînd împrumută curbele ritmice ale crengilor . . .
85. CÉZANNE. *MUNTELE SAINTE-VICTOIRE CU MARELE PIN.* Courtauld Institute Collection, Londra.

ni-l va prezenta, în aparenţă, mai mult sau mai puţin intact; în realitate, vidat de propria-i substanţă, substituită de cea a pictorului. Reînnoind cazul Dr. Jekyll şi Mr. Hyde *, natura simte, în trupul său, născîndu-se un suflet nou, insinuîndu-se o personalitate străină care, din interior, o modelează, îi plămădeşte o faţă exprimînd o conştiinţă pe care n-o avea. Năpîrlire, transfigurare, ce misterioasă alchimie se desăvîrşeşte sub ochii noştri, sculptînd de fiecare dată un chip imprevizibil?

UNIVERSURILE CÉZANNE — Într-adevăr, e limpede pentru spectator faptul că de versiunea Van Gogh se apropie versiunea Cézanne, dar şi un „climat" diferit, pentru a relua termenul la modă. Amîndoi pictează Provenţa.

... cînd izbucneşte asemeni unui uriaş cataclism.
86. CÉZANNE. *MUNTELE SAINTE-VICTOIRE.* Muzeul de Artă Modernă din Moscova.

Cézanne n-o mai vede ca pe-un rug în dezlănţuire ci ca pe-o arhitectură cristalizată; nu mai simte în ea forţe perturbatoare, ci ordonatoare. În *L'Estaque*, apa este implacabil plană, orizontală, în strălucirea soarelui. Nimic nu se mişcă iar profilul colinelor îndepărtate, respingînd curbele unduitoare ale lui Van Gogh, se sfărîmă parcă pentru a evoca şi mai bine structura-i de piatră.

* *Cazul doctorului Jekyll şi al domnului Hyde (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)* de R. L. STEVENSON (1850—1894). Îndată după apariţie, romanul, una din capodoperele literaturii „de groază", s-a bucurat în Anglia de un răsunător succes. Doctorul Jekyll, obsedat de ideea că în fiecare individ coexistă două fiinţe, una bună, cealaltă rea, caută şi găseşte posibilitatea unei dedublări fizice. Înghiţind o substanţă chimică inventată de el, poate, după dorinţă, să devină, rînd pe rînd, una sau cealaltă din aceste două personalităţi: doctorul Jekyll, om minunat, cu un fizic plăcut, se transformă în domnul Hyde, monstru hidos care, noaptea, în cartierele sordide ale Londrei, atacă bătrîni, copii, săvîrşind chiar o crimă. (N.tr.)

În rîndurile aceluiaşi text pe care-l descifra Van Gogh, Cézanne citeşte siguranţa construcţiei muncii plutonice. „Pentru a picta bine un peisaj, trebuie să descopăr mai întîi straturile geologice." Într-adevăr, se întreţine în lungi plimbări duminicale cu prietenul său din copilărie, profesorul Marion, care preda istoria fizică a globului. Dar, instruindu-se astfel, elabora de fapt propria sa realitate. El „recunoaşte" acest spirit ordonator pe care-i place să-l ghicească în formarea terenurilor şi a rocilor: e spiritul său. Pe cu totul alt ton, mai rece, reia declaraţia lui Van Gogh: „Peisajul se umanizează, se reflectă, cugetă în mine."

Sub ochii noştri, o lege riguroasă poate fi perceptibilă prin epurarea unor mase devenite forme, pe care spiritul le nutreşte, bucuros de a le verifica şi a le găsi asemănătoare cu acelea pe care le concepe prin geometrie. Acolo unde alţii descoperă un haos de senzaţii vehemente, el identifică o stabilitate şi o structură, o regularitate şi o certitudine care fac din Natură concepţia fermă a unei gîndiri superioare.

Dar un om nu-i monocord, chiar dacă e adevărat că are constante; el nu-i identic, în fiecare ceas, cu imaginea simplificată pe care i-o atribuim. El are variaţii. Are faţete. Dacă arta înregistrează diferenţele de viziune ce există între un individ şi altul, ne mai dezvăluie, la un alt nivel, şi diferenţele minore care determină complexitatea unei personalităţi (fig. 84—86).

Una din temele preferate ale lui Cézanne a fost *Muntele Sainte-Victoire*. El îl redă după chipul şi asemănarea lui, dar şi conform fiecăreia dintre posibilităţile sale. Să parcurgi întreaga suită, înseamnă să priveşti într-o oglindă cu mai multe faţete diversitatea profilurilor unuia şi aceluiaşi personaj. Există *Muntele* din colecţia Lecomte în care ordinea imperioasă se colorează de armonie; niciodată Cézanne Latinul n-a fost mai aproape de sufletul grec; *Muntele* se ridică asemenea unei Acropole, în care fermitatea Romei s-ar uni cu rafinamentul Atenei; peisajul se înalţă o dată cu el spre propria sa apoteoză.

Cea de la Courtauld Institute Collection are aceeaşi semeţie, dar îşi reţine mai puţin respiraţia. Linia dură a contururilor pe cer nu se mai contractă; se destinde într-o mişcare ritmată, însoţită în primul plan de curbura crengii legănate ca o ramură de palmier.

În a văzduhului adiere
Aurul uşor şoptind,
Pune mătăsoasă-armură
Peste-al sufletului vid.

Valéry se întîlneşte cu Cézanne în inima aceluiaşi cristal, orbitor de lumină şi vibrînd de melodie.

Dar iată *Sainte-Victoire* de la Moscova; aici Cézanne se apropie de Van Gogh, deoarece la originea acestei geologii a cărei ordini o sorbea, el a regăsit gîfîitul gigantic al erupţiei, răzvrătirea materiilor în fuziune a căror cădere va însemna echilibru. Viaţa, înainte de a propune concluzia în care se va delecta gîndirea, aruncă, în geneza ei, explozia neprihănitelor ardori.

Nu vedem aici însăşi traiectoria carierei lui Cézanne, pornită din neliniştile barocului, încheiată într-un nesăţios clasicism? Duritatea lui finală e cea a lavelor răcite. Dar nu aflăm întreaga personalitate a lui Cézanne în *Muntele Sainte-Victoire* din ultimii ani? Intensitate şi fixitate se îmbină în această faleză irizată, profil de etravă, spărtură abruptă, tăiată ca şi cîmpia în mii de faţete de piatră preţioasă în care culoarea se aprinde în infinite modulaţii.

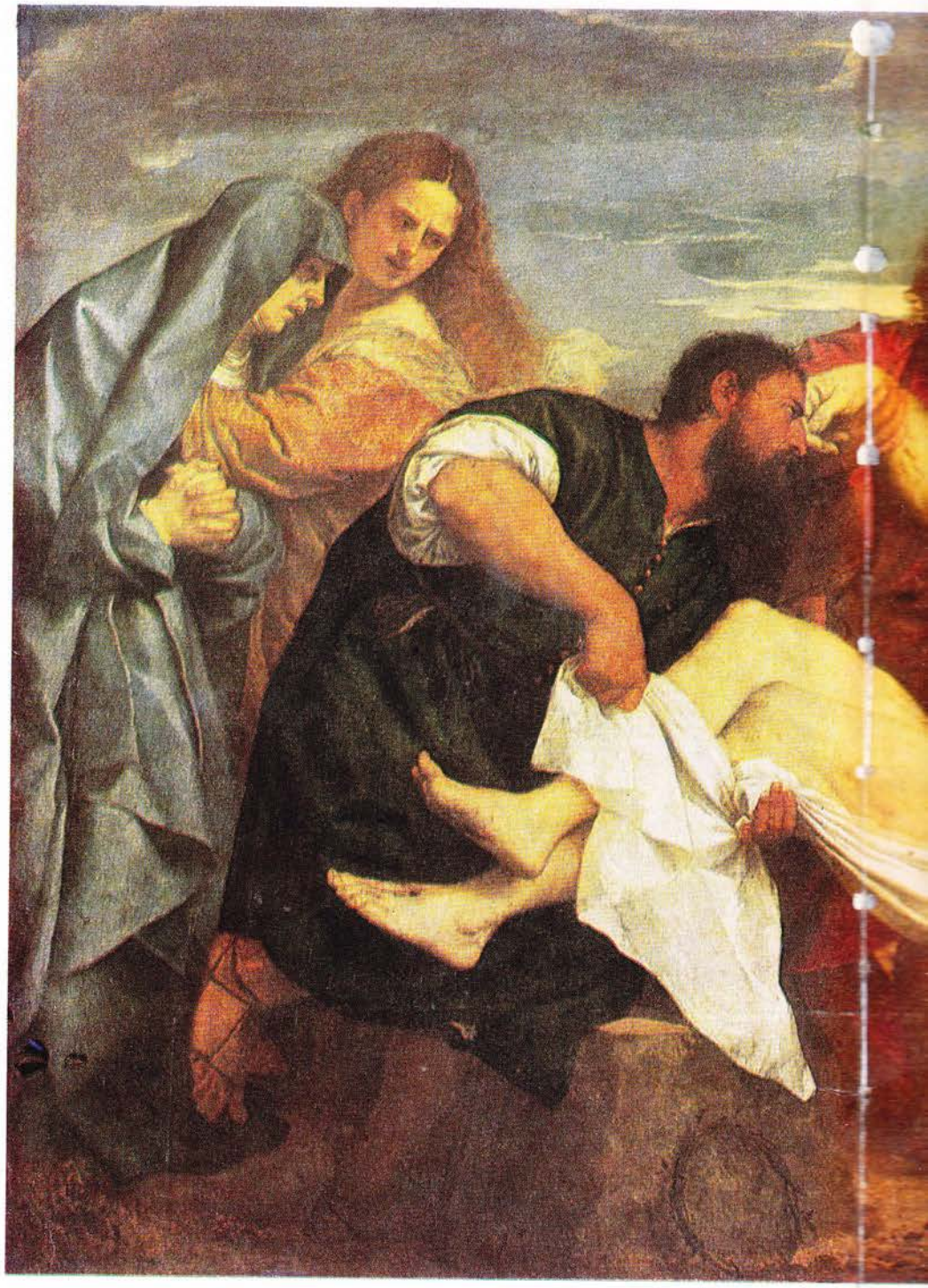
Astfel fiecare spiţă a unei roţi, conducîndu-ne spre un punct diferit de la periferie, pare să contrazică toate direcţiile celorlalte; şi totuşi ansamblul lor converge într-un centru unic de obîrşie pe care toate-l reafirmă.

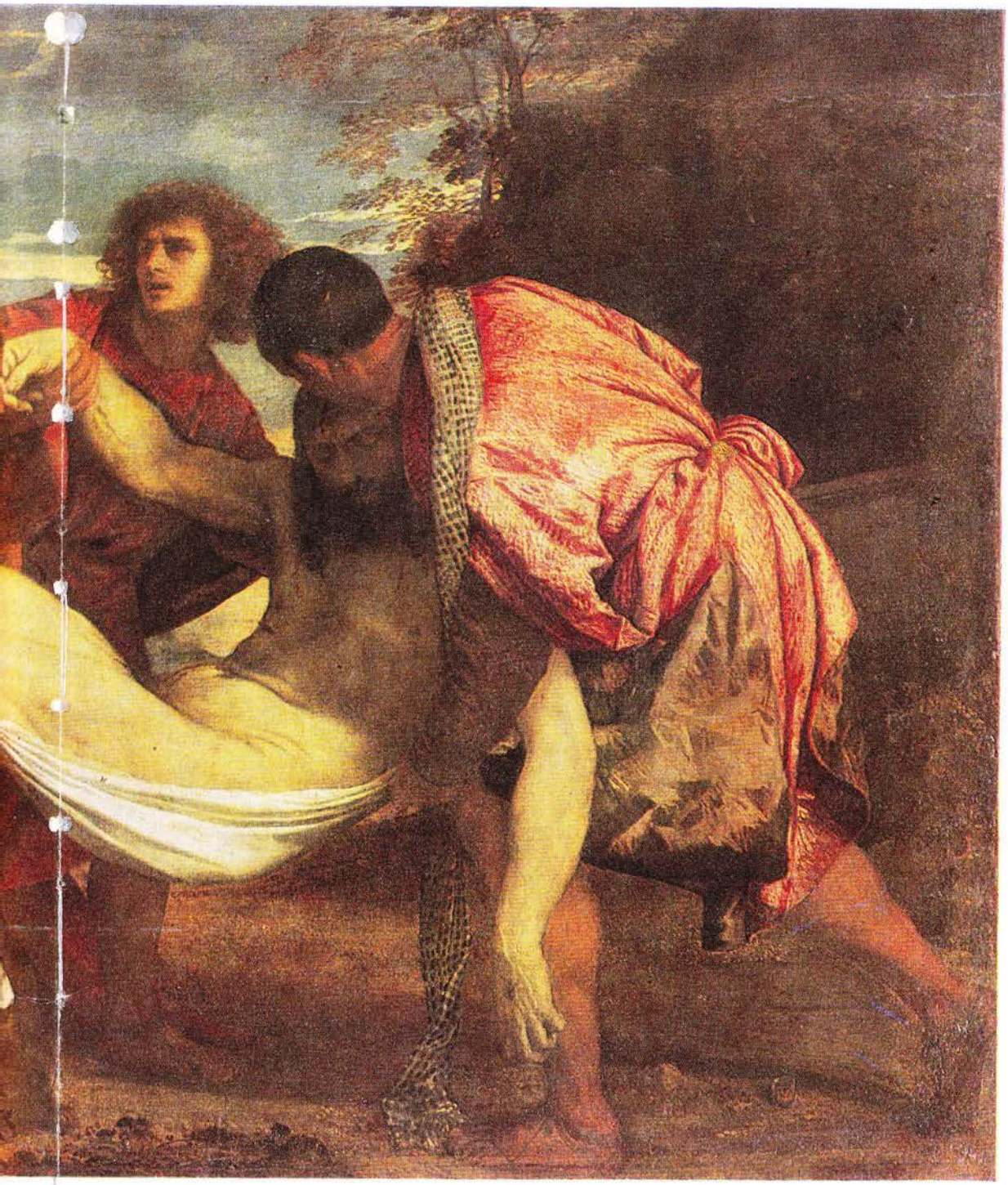
I. Tintoretto. *SUZANA LA BAIE.*
Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

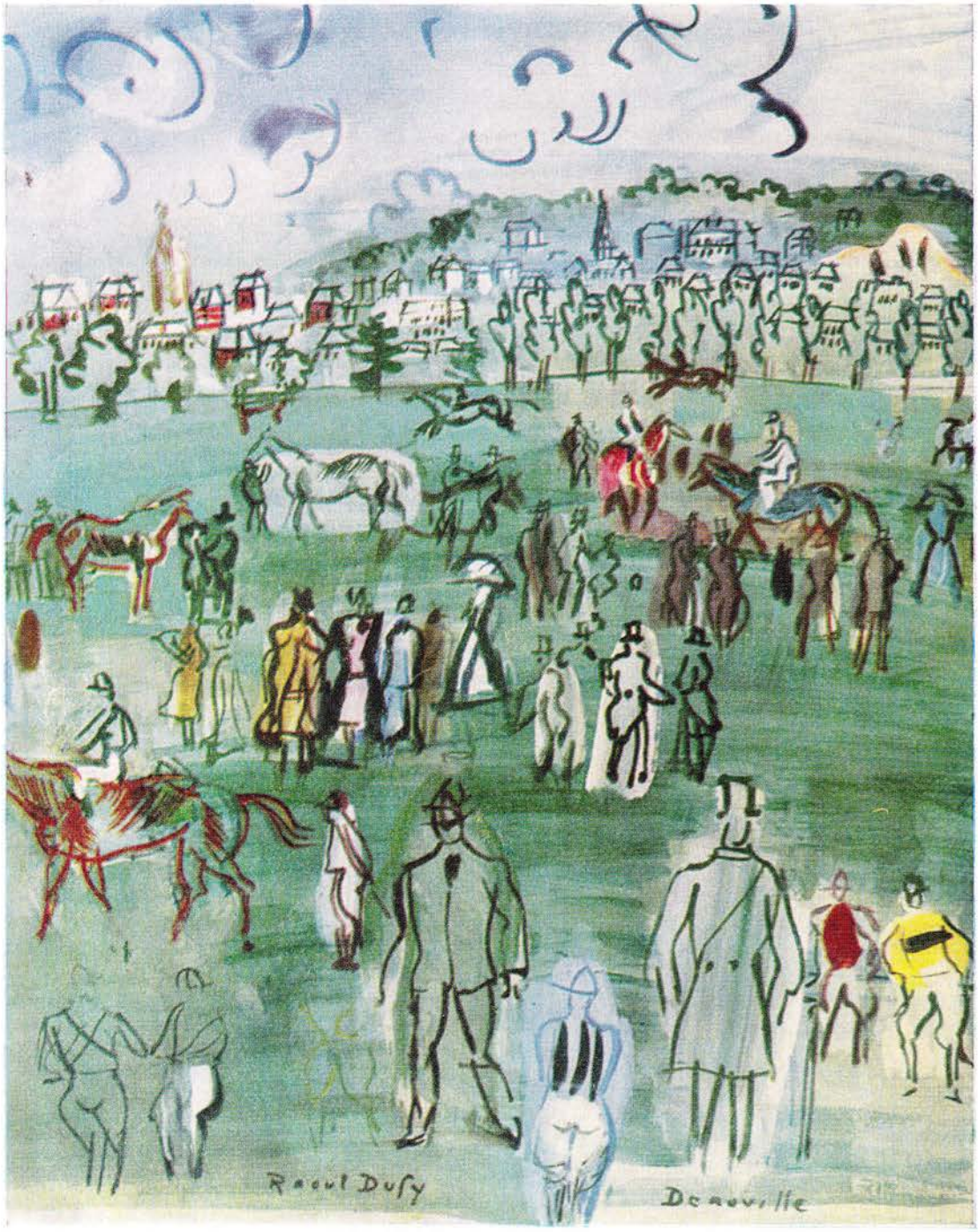
II. Toulouse-Lautrec. MAY MILTON.
Litografie, 1895. Detaliu. Biblioteca Națională, Paris.

III. Holbein. *JANE SEYMOUR.*
1536. Detaliu. Kunsthistorisches Museum, Viena.

IV. Tiţian. *PUNEREA ÎN MORMÎNT*.
Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

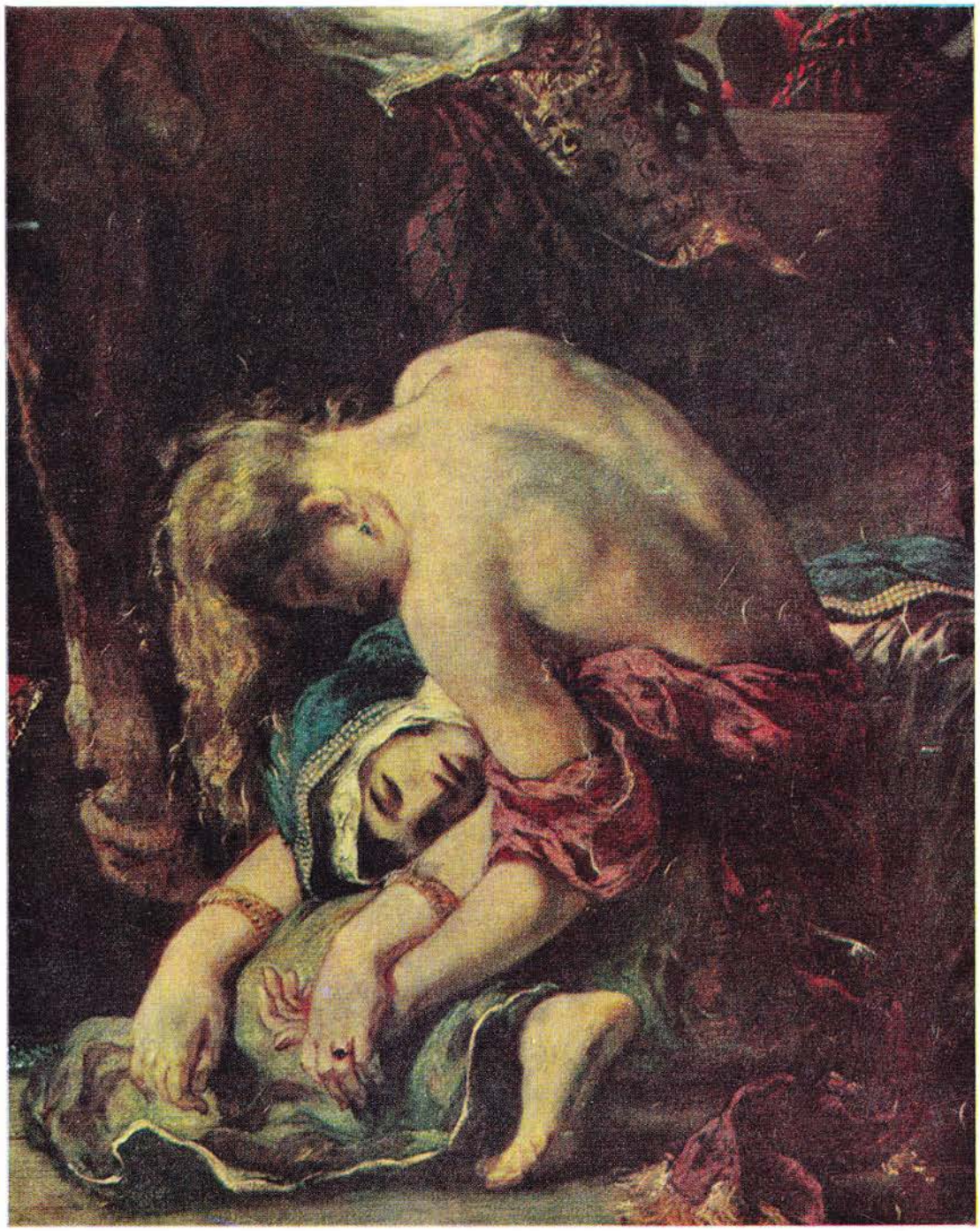






V. Raoul Dufy. *CURSĂ LA DEAUVILLE.*
Detaliu. Colecţia Paul Petrides.

VI. Delacroix. *CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI DE CRUCIAȚI.*
1840. Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.



VII. Domenico Ghirlandajo. *FECIOARA CU PRUNCUL SI PATRU SFINȚI.*
Detaliu. Alte Pinakothek, München.

Cam aşa este şi cu această analiză a picturii pe care ne-o propunem: cîte orientări diferite schiţate succesiv! Totuşi toate se vor regăsi pentru a-şi compune unitatea finală.

4. CĂTRE O SINTEZĂ

Deocamdată, se disting trei voci principale, între care se angajează dezbaterea a cărei concluzie va fi opera de artă: Natura, punct de plecare, material primordial; Tabloul, punct final, construcţie plastică; între ele, ridicînd-o pe cea dintîi în planul celeilalte, fără să împrumute de la una ca să dea celeilalte decît pentru a-şi afirma mai bine existenţa şi pentru a se defini mai bine: Pictorul, starostele jocului.

Rouault a exprimat lapidar această conspiraţie a celor trei elemente căutînd în ea trei momente principale ale creaţiei: „Ochiul captează viziunea fugitivă. Spiritul ordonează, iar inima iubeşte", scria el în *Verve*, în 1938. Potrivit aspiraţiilor proprii fiecărei epoci, fiecărui grup uman sau fiecărui individ, unul din cei trei parteneri e adus, rînd pe rînd, în faţa scenei, un altul aruncat în umbră, dar va fi întotdeauna greu ca unul să lipsească de pe acest trepied fără să-i compromită echilibrul natural.

Imitaţie, Construcţie, Expresie, vor fi cele trei modalităţi oferite pictorului; Realitate, Frumuseţe, Poezie vor fi cele trei Zeiţe. Trinitate mai curînd decît Triadă, căreia acesta i se va închina.

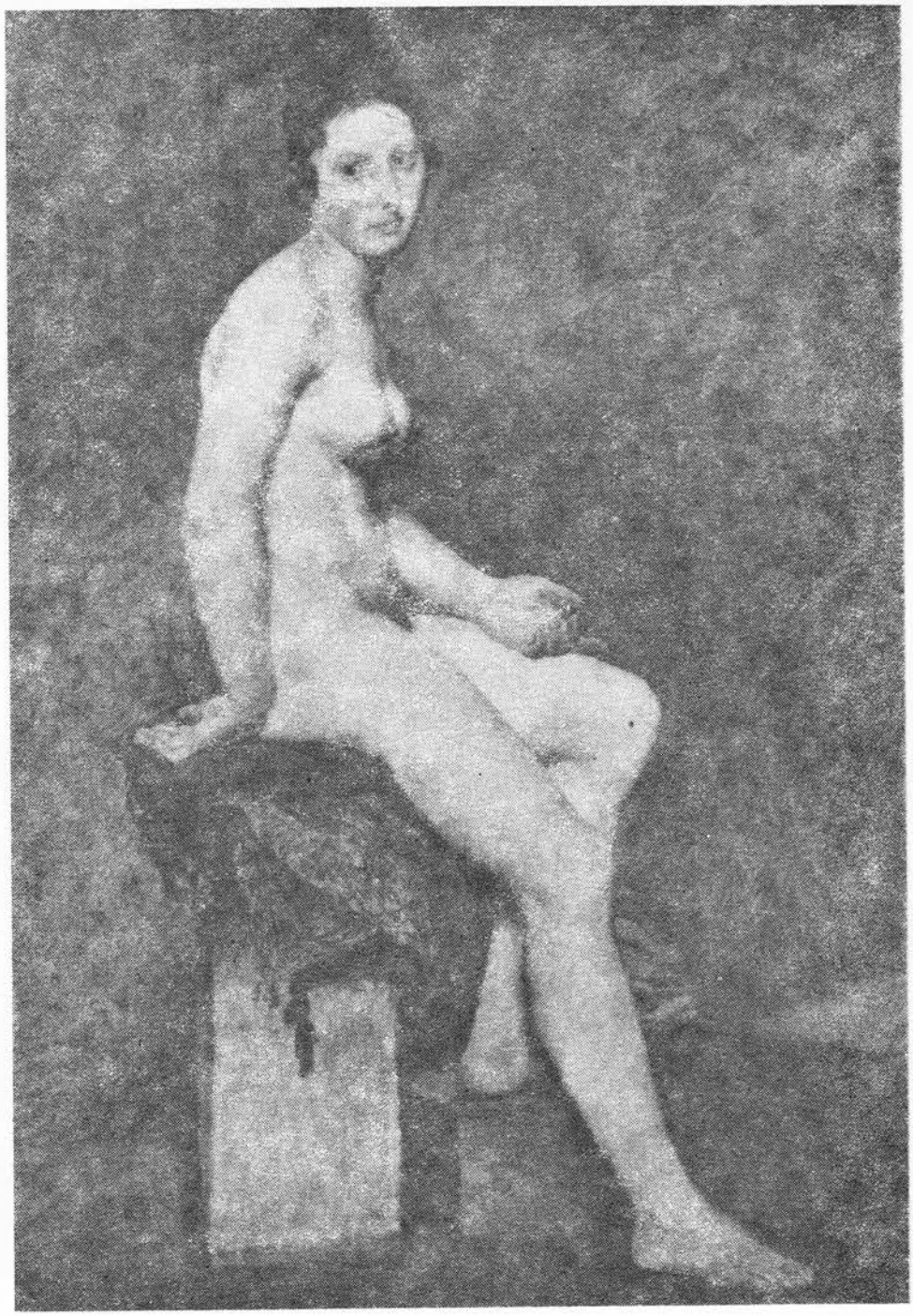
Potrivit dorinţei sale sau potrivit momentului, potrivit şi naturii sale, un mare pictor invocă pe una mai curînd decît pe alta; dar rar se întîmplă să omită vreuna şi, tocmai prin aceasta, este mare.

PLURALITATEA LUI DELACROIX — Aşa este Delacroix. Realitatea, Frumuseţea, Poezia îi sînt la fel de familiare. O dovedeşte îndeajuns studiul unei singure teme, dar o temă dintre cele în jurul cărora a gravitat cel mai mult inspiraţia lui, trupul femeii.

Într-o zi, în faţa domnişoarei Rose, istovită de atîta pozat, cu spatele încovoiat de oboseală, va fi cuprins de dorinţa de a nu cruţa nimic din ceea ce vede, de a se măsura cu el însuşi; înţelege să nu lase nimic să-i scape prin reţeaua cu ochiurile dese a privirii: nici o inflexiune a formei, nici o tonalitate a cărnii. Iată-l realist. Nu mărturisea el în *Jurnal* la 20 februarie 1824, că este „cuprins de dorinţa de a face o pictură cu totul nouă, care să constea, să spunem astfel, în calchierea naturii" *, pentru a reacţiona împotriva atîtor convenţii? (fig. 87).

Şi totuşi va avea faimoasa invectivă: „Ei, realist păcătos, ai vrea poate să-mi creezi iluzia că asist de fapt la spectacolul pe care pretinzi tu că mi-l oferi? De cruda realitate a obiectelor mă feresc, atunci cînd mă refugiez în sfera creaţiilor de artă" **. Să-l urmăm deci, în altă zi, cînd mîna lui desenează pe hîrtie un nud culcat şi suferă tentaţia arabescului şi a armoniei acestuia: artistul se gîndeşte la subtila şi ferma dezvoltare căreia i-ar putea servi ca pretext ritmul acestui corp lungit, conturul unduios al formelor sale. „Pentru portretul femeilor mai ales, a mărturisit el, e necesar să începi cu graţia ansamblului." Dacă am cunoaşte, „cum s-ar spune, liniile pe dinafară", „le-am putea, într-o oarecare măsură, reproduce geometric în tablou" ***. Şi, într-adevăr, iată-l reducînd

* *Jurnal*, vol. I, Ed. Meridiane, 1977, trad. de Irina Mavrodin, p. 43.
** *Oeuvres littéraires*, I. p. 59.
*** *Oeuvres littéraires*, p. 70.



În faza studiului, Delacroix știe să fie un realist riguros.
87. DELACROIX. *NUD ȘEZÎND (DOMNIȘOARA ROSE)*. Muzeul Luvru, Paris.

viziunea la ductilul liniament de care vorbeşte, într-atît încît se întîlneşte cu viziunea vechiului său adversar, Ingres desenatorul *. La ora asta el e plastician (fig. 88 şi 89).

Dar efortul pe care-l face pentru a elabora această linie izvorîtă din gîndirea şi din mîna lui îl desprinde, îl îndepărtează de obişnuitul său registru de emoţii. Se teme să nu fie la rîndu-i încercuit de aceasta, limitat, paralizat, căci tot el a spus: „Vai de tabloul care nu arată nimic dincolo de finit... Meritul tabloului e indefinibilul: e tocmai ceea ce scapă exactităţii." Ce este el aşadar? „E ceea ce sufletul a adăugat culorilor şi liniilor pentru a merge drept la suflet", căci (nu copia oare din Goethe?) „Sufletul povesteşte desenînd o parte din fiinţa sa esenţială" **; pe el trebuie să-l tălmăcească opera. Chiar din tinereţe Delacroix gîndea astfel: „Subiectul eşti tu însuţi, sînt impresiile tale, emoţiile tale în faţa naturii. În tine trebuie să priveşti şi nu în jurul tău" ***.

Aşa încît acum închide ochii; lasă să se decanteze în el şi să-l îmbete aromele alcoolului sorbit. Imaginaţia lui pune stăpînire pe acest corp, pe acest nud din care face sclavul reveriei sale. Îl înalţă, suplu şi plin, luminos în intimitatea odăii întunecate; îi desfăşoară formele în ritmul dorinţei sale; îi risipeşte părul, îi înfoaie unduirile...

O, plete peste umeri în valuri răspîndite!
O, bucle! O, năvalnic parfum dulceag şi greu!
Pentru-a umplea alcovul cu amintiri iubite
Ce stau de mult în părul acesta adormite
Ca pe-o batistă-n aer să-l vîntur vreau, mereu! ****

Baudelaire, atît de apropiat de Delacroix, îi împrumută vocea: dorinţă, voluptate se întrepătrund, se potenţează în reflexul oglinzii, fac să se deschidă lîngă ea înmiresmatul buchet de flori. reînvie în conştiinţă ecoul ideilor familiare. De-o parte a oglinzii, se dezvăluie complezenţa faţă de trup, de vanitatea sa, de apetiturile sale; de cealaltă parte, umbra prinde viaţă la rîndu-i: se schiţează figura sarcastică a diavolului, aceeaşi pe care creionul lui Delacroix o făcea să murmure la urechea Margaretei. Viaţa, sensul vieţii, bucuriile şi chinurile ei se desprind ca fumul unei vîlvătăi ce schiţează în meandrele sale monştri rătăcitori (fig. 90).

TABLOUL TOTAL - Nu există aşadar un mare artist care, potrivit momentului, ţintei pe care şi-o propune: documentare, căutare sau creaţie... să nu se folosească de cele trei posibilităţi oferite artei. Nu există capodoperă, s-ar putea adăuga, la care să nu participe acestea, deşi reuşita excepţională a uneia singure e deajuns uneori pentru a o justifica. Dar de obicei capodopera ia naştere din echilibrul stabilit în cele din urmă între Natură, Pictură şi Artist, uneori cu preţul abdicării de la una din acestea, alteori prin exaltarea lor deopotrivă.

Aproape toate tablourile lui Tiţian au minunatul secret de a le face să colaboreze la reuşita comună. Niciodată n-a fost mai bine ilustrată cugetarea lui Valéry: „Ceea ce numesc eu « Marea Artă » este pur şi simplu arta care necesită ca *toate harurile* unui om să fie conjugate; arta ale cărei opere sînt astfel încît *toate harurile* altuia să fie solicitate şi interesate a le înţelege...

---

* Dăm din nou (fig. 88 şi 89) un exemplu, apărut în *Formes* (VI, iunie 1930) şi pe care domnul JACQUES MATHEY l-a reluat într-un articol din *Gazette des Beaux-Arts* (ianuarie 1953).

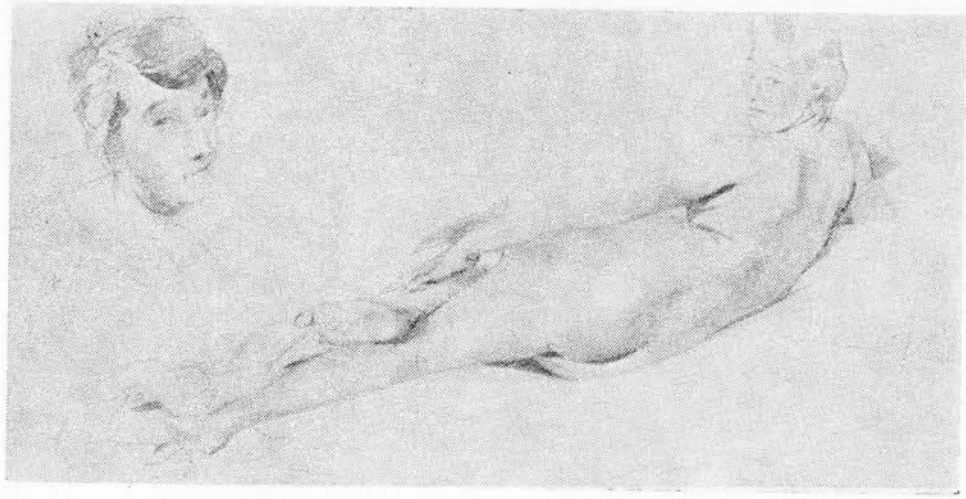
** Suplimentul la *Jurnal* (ed. Joubin), III, p. 402; *Ibid*, III, p. 405.

*** *Opere literare*, I, p. 76.

**** BAUDELAIRE, *La Chevelure (Părul)* din *Les Fleurs du Mal (Florile răului)*, ediţie îcătuită de Geo Dumitrescu, Buc., 1967, E.L.U. Poemul e tradus de Al. Philippide.

În ce mă privește, sînt încredințat că este destul de important ca opera de artă să fie actul unui *om complet*"* (pl. IV).

Ce desluşim mai bine în *Punerea în mormînt* de Tițian: cîntecul naturii, cel al frumuseții sau cel al sufletului? Ce greu este să le separi: stofele, în diver-



88. DELACROIX. *FEMEIE CULCATĂ*. Desen. Muzeul Luvru, Paris.
Curbele elegante ale unui trup de femeie îi inspiră lui Delacroix armonii plastice asemănătoare căutărilor lui Ingres.

89. INGRES. *NUD*. Muzeul Luvru, Paris.

sitatea faldurilor potrivite fiecărei țesături, fac să țîşnească din pînză un impresionant *trompe-l'oeil*; dar bogăția, frîngerile lor există doar pentru a sublinia albul implacabil al giulgiului în care atîrnă trupul lui Isus şi pentru a scoate şi mai bine în evidență pliurile rigide şi dure. Dar care e rolul acestei curbe dacă nu s-o compenseze pe cea inversă, trasată de capetele şi umerii celor trei purtători? Compoziția se construieşte pe viguroasa lor arcadă care, prelungită, se fixează în montanții cadrului. Silueta înclinată a Fecioarei e zdrobită de durere în încovoierea ei, dar astfel se îmbină şi se întăreşte creînd bolta grupului central. Dacă sfîntul Ioan îşi înalță capul deasupra, în mijlocul pînzei,

* PAUL VALÉRY, *Degas, Danse, Dessin*, p. 137.

Trupul femeii poate să nu mai fie decît un elan pradă reveriei lui Delacroix poetul.
90. DELACROIX. *TOALETA DE DIMINEAȚĂ*. Colecția David-Weill.

e tocmai pentru a da o axă acestei arhitecturi, dar şi pentru a face să ţîşnească mai puternic strigătul de durere.

Compoziţia se poate citi ca o combinaţie ritmică de linii şi culori, în care roşul cald al lui Nicodim cumpăneşte albastrul rece al Fecioarei, potrivit aceleiaşi armonii care opune frunzişul arămiu al toamnei palidului azur al asfinţitului. Dar ea poate să exprime înainte de toate şi povara copleşitoare a trupului divin iremediabil părăsit de suflet; el singur trage în jos această încovoiere; tot greutatea lui îi sileşte pe cei trei bărbaţi să se aplece dînd naştere acelei bolte de susţinere. Compoziţia mai exprimă severa nuditate a cadavrului şi a linţoliului care-l acoperă pe jumătate: căci totul, în jur e, dimpotrivă, profunzime a tonurilor şi învăluire în umbră.

În fine, prezenţa insistentă a cerului, a pădurii, a ţesăturilor în bogăţia lor, simfonia somptuoasă de culori, autoritatea structurii, tragedia intensă a morţii, totul se ordonează şi se combină pentru ca, din adîncul unui instrument, să izbucnească această îmbinare de senzualitate şi profunzime, de plăcere şi melancolie, de forţă şi emoţie care este Tiţian. Cine-ar îndrăzni să detaşeze unul din aceste elemente şi să-l proclame drept singurul valabil? Arta lui Tiţian este un amplu concert: fiecare este de neînlocuit şi se topeşte în autoritatea ansamblului.

ARTA ESTE UN LIMBAJ ? — De fapt, complexitatea în care se unesc referinţele la realul cunoscut de toţi, o anume frumuseţe extrasă din vocabularul imaginilor şi din alegerea lor, dar şi din maniera de a le asocia, din prozodia lor plastică, în fine modul cum le foloseşte artistul pentru a arăta ceea ce gîndeşte şi ceea ce simte, nu este această complexitate exact cea pe care o oferă un limbaj? Apropierea e fecundă, cu condiţia să nu fie împinsă pînă la o asimilare excesivă.

Avem de-a face aici cu un vocabular de imagini, nu cu unul de cuvinte, dar care constituie referinţa la o bază de experienţe comune ce permit oamenilor să se înţeleagă. După cum fiecare cuvînt folosit corespunde unei noţiuni pe care-o stabileşte lexicul, tot aşa fiecare imagine identificabilă reaminteşte o senzaţie cunoscută. „Natura, scrie Baudelaire, vorbind despre Delacroix şi exprimîndu-şi părerea în *Salonul din* 1846, este un *vast dicţionar* ale cărui foi le întoarce şi le consultă cu o privire sigură şi profundă." Aceasta e condamnarea realismului exclusiv, teoretic. Pictorul ale cărui preocupări exclusive constau în a calchia imaginile furnizate de realitate ar merita acelaşi gen de interes ca şi papagalul ce ne atrage atenţia fiindcă reuşeşte cu gîtlejul lui de pasăre să repete vorbe omeneşti. După cum nimănui nu i-ar veni în minte să ia din dicţionar un număr de cuvinte şi să le zică text, tot aşa nu trebuie să se creadă nici că arta se poate limita la împrumuturi din Natură.

Limbajul nu are o raţiune de a fi dacă nu *semnifică*. La fel nici arta. În notele ce însoţesc *Voyage de Sparte*, Maurice Barrès evocă mărturia lui Goethe făcîndu-l să reia „importanta lecţie pe care într-o seară de aprilie 1827 ne-a dat-o prin grija lui Eckermann". Îl arată determinînd, referitor la Rubens, locul exact al Naturii în modul cum o foloseşte artistul. Acesta „se află într-un dublu raport cu Natura: este în acelaşi timp stăpîn şi sclav. Este sclavul Naturii, în sensul că, pentru a fi înţeles, el trebuie să acţioneze cu mijloace terestre; e stăpîn, în sensul că supune şi pune aceste mijloace terestre în serviciul înaltelor sale intenţii. Artistul caută să vorbească lumii printr-un ansamblu, dar acest ansamblu nu-l găseşte în Natură, ci este fructul propriului său spirit." „Memoria şi simţurile tale, zicea Rimbaud, nu vor fi decît hrana impulsului tău creator . . ."

E necesar totuşi să precizăm şi să risipim o confuzie mai mult decît curentă; ceea ce artistul va comunica limbajului său de imagini nu ţine de

domeniul limbajului cuvintelor. Societatea veacului al XIX-lea s-a îndîrjit să reducă arta la ceea ce nu este, s-o amputeze de forţele ei: „Dacă nu eşti copia Naturii, atunci vei fi reproducerea vorbirii; vei înfăţişa ochilor ce poate fi descris, povestit sau explicat cu ajutorul frazelor. Vei fi realist sau scriitor."

Faptul că în epocile întunecate, societatea a cerut artei să impresioneze privirea cu ceea ce de fapt ar fi trebuit să fie citit, că biserica a vrut să facă din ea „Biblia săracilor" n-a fost decît o oportunitate istorică, o soluţie de ultimă instanţă. În veacul al IV-lea, Sfîntul Vasile putea să afirme: „Ceea ce înseamnă cuvîntul pentru ureche, pictura îţi arată prin imitaţie", iar fratele lui, Sfîntul Grigorie de Nyssa afla în ea „o carte grăitoare". Ei nu se preocupau de interesele şi de adevărul artei, ci de cele ale bisericii . . . Şi de altfel instinctul artiştilor ştia foarte bine să depăşească misiunea care le era încredinţată.

Începînd cu Renaşterea, această confuzie nu putea decît să se dezvolte o dată cu evul cărţii; confuzie care, sprijinindu-se pe experienţa simţurilor, pe de o parte, pe logica gîndirii, pe de alta, era tentată probabil să reducă arta la realism sau la „literatură". Ceea ce a şi făcut, reducînd-o neîncetat la descriere, la naraţiune sau la alegorie.

În reacţia sa simplistă dar salutară, secolul XX a redescoperit calea adevăratelor valori artistice, dar a crezut de cuviinţă s-o răscumpere cu sacrificiul total a ceea ce precumpănea în momentul acela. A exclus, a suprimat ceea ce ar fi trebuit doar redus la adevărata dimensiune. De asemenea a condamnat cu brutalitate realitatea (de parcă n-ar fi putut fi decît obiectul unei reproduceri stricte!) ca şi subiectul (de parcă n-ar fi putut fi decît de inspiraţie literară!). Această dublă simplificare, împinsă adesea pînă la puerilitate, va fi fără nici o îndoială judecată la rîndu-i sever, iar arta modernă va suporta povara ei în faţa generaţiilor viitoare.

Timpul nostru va fi avut totuşi un merit imens: el a eliberat imaginea de compromisurile în care se pierduse; a redat-o conştiinţei adevăratei sale naturi: să se exprime direct prin elementele constitutive, linii şi culori, prin acţiunea lor imediată asupra sensibilităţii şi să provoace un şoc nervos care, prin ricoşeu, va deştepta sentimente, stări sufleteşti.

Eroarea porneşte de la faptul că nu s-a căutat decît un joc plastic, că s-a neglijat rolul de interpret. A vorbi despre limbajul imaginilor nu înseamnă a-l confunda cu limbajul cuvintelor sau a-l transforma în simpla sa dublură. Ele nu desemnează aceleaşi realităţi, nici nu le desemnează prin aceleaşi mijloace. Limbajul imaginilor acoperă o zonă a vieţii interioare diferită de cea a ideilor din care se nutresc cuvintele; se întîmplă uneori s-o abordeze pe aceeaşi dar nu din acelaşi unghi. El ocupă în psihologia noastră un rol pe care singur îl poate deţine, căci tălmăceşte ceea ce viaţa interioară n-ar putea reuşi fără el; în plus, o eliberează de tensiunile ce caută în zadar o altă ieşire.

Vom reveni într-un capitol ulterior pentru a adînci această investigaţie; era important totuşi s-o schiţăm încă de pe acum pentru a risipi echivocurile şi neliniştile pe care definirea artei ca limbaj ar putea să le trezească. Aceasta are un bun temei deoarece arta permite artistului să-şi exprime mai bine, lui însuşi, aspiraţiile interioare dar şi să-i facă pe alţii să le perceapă, comunicîndu-le bogăţiile secrete, resimţite sau create, pe care doreşte să le transmită.

LIMBAJUL ISPITIT DE FORMA SA — Astfel, acestui grai Natura i-a oferit vocabularul, iar sufletul artistului — esenţa; şi, ca orice limbaj, îşi pune acum problema formei. Să *comunici* ceva, dar *într-un anume fel!* Să nu urmăreşti decît limpezimea sensului şi corectitudinea sintaxei stabilite ar însemna să nu ieşi din domeniul utilitar. Pentru ca să fie artă, e nevoie ca forma, ca şi conţinutul, să atingă o calitate în stare să-i confere preţ în ochii altora. Goethe a atras atenţia:

Oare crezi că eşti poet fiindcă stihurile-ţi curg
Într-o limbă făurită ce în locul tău gîndeşte?

A confunda frumuseţea unui limbaj cu exactitatea lui, cu supunerea faţă de regulile curente şi faţă de convenţii, iată veşnica eroare a academiştilor. Limbajul imaginilor devine artă numai dacă în forma lui urmăreşte calitatea şi dacă, pe deasupra, aceasta este fructul unei creaţii. Dar nu tot aşa procedează şi expresia verbală cînd se ridică pînă la poezie? Ea nu se mai mărgineşte atunci la schimbul utilitar; forma, asamblarea armonioasă a silabelor, ritmul succesiunii lor, cadenţa şi alternanţa lor au ca misiune esenţială să creeze sentimentul unei anume calităţi. La fel procedează şi arta pentru care plastica este ce este prozodia pentru poezie.

Este inevitabil ca, asemeni poeziei, arta să-şi pună şi ea problema desăvîrşirii sale pure şi dezinteresate. De vreme ce arta începe acolo unde sfîrşesc mecanismele tehnicii, de vreme ce nu este un mijloc pus în slujba vreunei alte activităţi, ci propriul său ţel şi propria sa destinaţie, nu există tentaţia presantă de a merge pînă la capăt? Poezia e un limbaj al cuvintelor, dar în care transmiterea sensului şi corectitudinea formei n-au preţ decît prin perfecţiunea lor; ea se justifică prin această unică preocupare. Tot astfel arta este un limbaj al imaginilor care nu-şi fixează un subiect şi reguli de executare decît pentru a afla Frumuseţea; nu este artă decît prin această ambiţie.

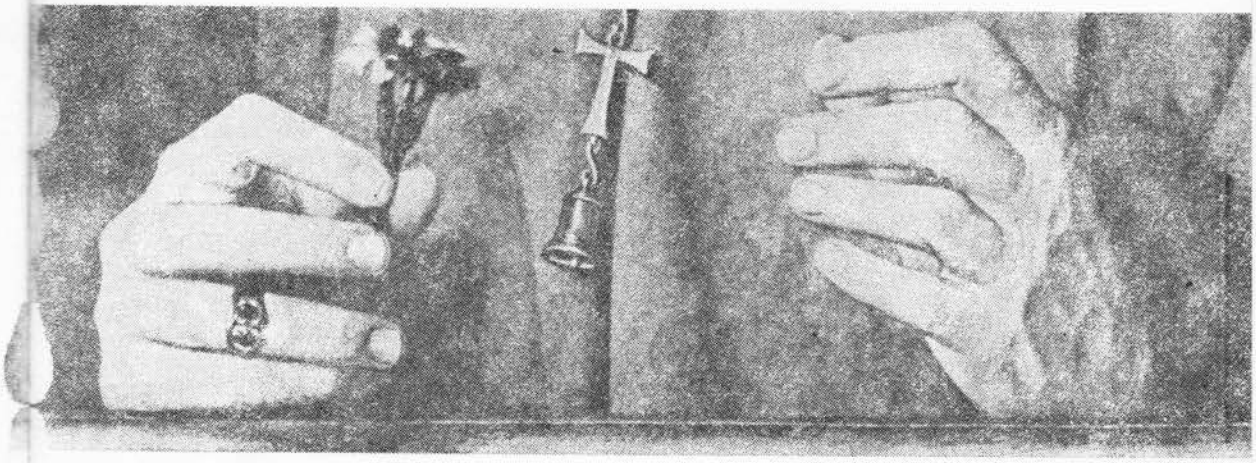
S-a pus atunci întrebarea: de ce să nu se reducă la extrem partea utilitară, dacă nu este decît un pretext şi să se facă să graviteze arta în jurul ei însăşi, în căutarea exclusivă a propriei sale împliniri? „Matematica, remarca Valéry cu invidie, de foarte mult timp a devenit independentă de orice ţel străin conceptului de sine pe care şi l-a stabilit prin dezvoltarea pură a tehnicii sale şi prin conştiinţa dobîndită în urma acestei dezvoltări". La fel a luat naştere, în rafinamentul culturii noastre, şi noţiunea de artă pură, adică abstractă, corolară cu cea de poezie pură. Deoarece poetul se străduieşte să obţină nu numai sensul cuvintelor, ci şi muzica acestora, nu pot fi oare asamblate doar de dragul muzicii? Dacă în cele mai frumoase versuri clasice, ea coincide cu un sens, de ce să nu tăiem legăturile şi să lăsăm balonul să-şi ia zborul?

Pe cine atunci ar împiedica arta să se lase în voia aceleiaşi îndrăzneli? Pornind de la peisaj ca pretext, Gauguin a ştiut să obţină, din linii şi culori, o simfonie liberă care, şi ea, *coincide* numai cu interpretarea sa figurativă. N-ar fi tentant să se descătuşeze complet această muzică, să i se ofere depline posibilităţi? Aşa a apărut arta abstractă.

Păcatul absolutului, poate. Deoarece arta, pentru a-şi constitui un vocabular, e obligată să se deschidă reproducerii realului, secolul al XIX-lea a crezut că poate s-o reducă la această unică funcţie. Pentru că ea atinge frumuseţea prin combinarea armonioasă a elementelor plastice, secolul XX s-a gîndit că va afla în această căutare exclusivă suprema împlinire.

Să ne ferim de oamenii unei singure idei: ea este doar o parte de adevăr; una e să ajungi pînă la el; dar alta e să-i dai ocolul şi să-l cuprinzi. Justă la pornire, ideea solitară se pierde pe drum, pe măsură ce se ramifică departe de acel punct ce-i slujeşte drept rădăcină, pe măsură ce crede că se dezvoltă în spaţiul vid. Nu sîntem mai puternici ca viaţa. S-o interogăm cu blîndeţe; nu se cuvine s-o curmăm de îndată ce am pătruns unul, doar unul singur din cuvintele ei; mai are încă multe să ne spună şi noi multe să învăţăm de la ea.

I-am pus întrebări şi iată, ne-a dezvăluit în pictură trei posibilităţi esenţiale; reprezentarea realităţii exterioare, care e pretextul său; dezvoltarea autonomă a mijloacelor sale de realizare, care este activitatea sa; evocarea realităţii interioare, care este scopul său. Înainte de a trage vreo concluzie, trebuie s-o pornim pe rînd în cele trei direcţii şi să vedem unde ne duc.



Realismul tinde spre trompe-l'œil.
91. Şcoala lui Van Eyck. OMUL CU GAROAFA. Detaliu. Muzeul din Berlin.

Capitolul II

DESTINELE REALISMULUI

„Frumuseţea este pretutindeni,
dar ea nu se dezvăluie decît iubirii."

Emile Mâle

Dacă nu există greşeală mai mare decît să reduci arta la realism, cum să nu-i recunoaştem grandioasa cucerire a realului, a vizibilului? Pentru a traduce şocul frumuseţii resimţit în faţa lucrurilor... Pentru a constrînge timpul fugar să lase în urmă-i o clipă aleasă, de altminteri topită în uitare...

Totuşi pictorului i-a plăcut întotdeauna să păstreze distanţa faţă de Natură; nu-i decît un veac şi jumătate de cînd a început să-şi instaleze şevaletul direct în faţa motivului, pentru a face după el un tablou *. Odinioară, el prefera liniştea atelierului unde modelul e mai docil; nu pleca la vînat decît pentru a-şi aduce recolta de documente, de notaţii; la întoarcere, căuta să rupă vraja senzaţiilor ce riscau să-l absoarbă, să se regăsească, să redevină conştient de forţele sale şi ale operei pe care urma s-o compună.

Impresioniştii au fost aproape singurii care au practicat *plein air*-ul în sensul evoluţiei naturaliste. Şi încă... „Claude Monet, îi destăinuia Bonnard

* Să ne amintim confidenţa lui COROT către RENOIR, repetată de acesta lui Vollard (*Renoir*, p. 136): „Am avut într-o zi fericirea să mă găsesc în prezenţa lui; îi vorbesc despre dificultatea pe care o aveam de a lucra în aer liber. — Pentru că, mi-a răspuns el, afară nu poţi fi sigur de ceea ce faci. Trebuie întotdeauna să continui în atelier." Ceea ce nu l-a împiedicat pe Corot să redea natura cu o fidelitate la care poate nici un „impresionist" n-a ajuns vreodată.

Angèlei Lamotte în 1943 *, picta după model, dar picta zece minute. Nu lăsa timp lucrurilor să-l acapareze." La rîndul lui, Bonnard, acest vlăstar al Impresionismului, mărturisea: „Am încercat să pictez direct, scrupulos şi m-am lăsat absorbit de detalii. Prezenţa obiectului, a motivului este foarte stînjenitoare pentru artist în momentul cînd pictează. El are nevoie atunci de o „apărare foarte personală"; astfel, adăuga Bonnard, „pictez singur în atelierul meu, fac totul în atelierul meu."

De unde vine aşadar pericolul? Bonnard explică. „Punctul de plecare al tabloului" este „o idee". Aproape în aceiaşi termeni se exprimă şi Delacroix cînd notează: „Modelul... trage totul spre el şi nu mai rămîne nimic din pictor... Este aşadar mult mai important pentru artist să se apropie de idealul pe care-l poartă în el", adică de „intenţiile" sale, de „imaginaţia sa", de ceea ce caută el în natură ca şi în artă **, de ceea ce-l seduce. La fel gîndeşte şi Bonnard: „Prin seducţie sau idee primă, pictorul atinge universalul. Seducţia e cea care determină alegerea motivului şi care corespunde exact picturii. Dacă această seducţie, această idee primă se şterge, nu mai rămîne decît motivul, obiectul care invadează, îl domină pe pictor. Începînd din acel moment, el nu mai face propria sa pictură."

Cum să reziști? Procedînd ca Cézanne, precizează Bonnard. „În faţa motivului, Cézanne avea o idee solidă despre ceea ce voia să facă şi nu lua din natură decît ceea ce se raporta la ideea lui... lucrurile... aşa cum intrau în concepţia lui."

Admirabilă lecţia lui Bonnard, a cărui operă a fost pînă în ultima zi cel mai emoţionant cîntec de dragoste închinat naturii, femeii, florilor, luminii, vieţii! Unde poţi spera să găseşti mai multă dăruire, mai multă încredere în Real? Şi totuşi cum ştie să păstreze distanţa...

Artiştii şi-au pus întotdeauna, tulburător, problema realismului şi n-au rezolvat-o niciodată în spiritul oarbelor convingeri ale publicului. Realul n-a fost pentru ei decît un punct de plecare şi nu o ţintă; el este temeiul experienţelor şi referinţelor; el este soclul pe care se edifică opera; uneori chiar trambulina de pe care sari pentru a cădea departe, uneori atît de departe încît uiţi originea elanului: senzaţiile vizuale nu vor mai servi atunci drept model, ci drept un repertoriu de forme colorate pe care pictorul le foloseşte după bunul său plac. Acesta va fi drumul picturii abstracte.

Iată-ne aşadar de la bun început în faţa dilemei pe care a exploatat-o timpul nostru: *trebuie* arta să imite natura? Poate ea, dimpotrivă, să-i întoarcă spatele pentru a porni în căutarea unor pure creaţii ale spiritului şi ale sensibilităţii? Teoria, ca de obicei, va putea demonstra cu aceeaşi uşurinţă primul sau al doilea punct de vedere. La ce bun să mai contribuim şi noi la această confuză dezbatere? Doar experienţa, experienţa istorică poate răspunde, aceea care ne reaminteşte ce-a fost de fapt arta, de-a lungul secolelor, ceea ce a vrut omul să fie arta. Dacă termenul, deşi la modă, n-ar fi atît de barbar, ar trebui să vorbim despre o fenomenologie a artei. Problema fundamentală a realismului, a rolului pe care acesta-l joacă şi trebuie să-l joace nu se poate pune şi rezolva decît printr-o cercetare retrospectivă.

---

* *Verve*, vol. V, nr. 17—18.

** *Journal*, II, p. 87 (Champrosay, 12 octombrie 1853). Treizeci şi cinci de ani mai tîrziu, fostul prieten al lui Gauguin, ÉMILE BERNARD, exprima, într-un mod destul de greoi, aceeaşi convingere: „Deoarece ideea este forma lucrurilor culese din imaginaţie, trebuie să pictăm nu în faţa obiectului, ci reluîndu-l din imaginaţia care l-a ales, care-i mai păstrează ideea."

I. CERCETAREA SURSELOR: PREISTORIA

Este mare tentaţia de a ne întoarce chiar la surse, de a cerceta omul preistoric: el a fost primul care a simţit şi şi-a manifestat nevoia de a crea ceea ce încă nu ştia că e artă. Unde l-a dus, aşadar, acest instinct necontaminat atunci de nici un principiu? Soluţia, deşi primitivă, fost-a oare simplă? Aşa speră dogmaticii pentru a confirma teza lor, dar vor fi dezamăgiţi.

TATONĂRILE ARTEI — Primele bîjbîieli ale artei par să se fi produs la întîmplare. Pătrunzătoarele analize ale celui mai mare specialist francez în preistorie, abatele Breuil, au demonstrat-o *. Psihologia nu-l va dezminţi. Ea ştie bine că

Arta s-a născut din nevoia pe care o simte omul de a-şi lăsa amprenta asupra lucrurilor.

92. Amprente preistorice de mîini. Castillo (Spania), desene relevate de abatele Breuil.

imaginaţia n-a creat niciodată decît pornind de la ea însăşi: iniţial ea are nevoie de un aport pe care-l va elabora progresiv; şi uneori îl poartă, încet-încet, atît de departe de obîrşie încît aceasta devine greu de bănuit.

Omul preistoric, la fel ca şi sălbaticul care a supravieţuit în America sau în Australia, a simţit în primul rînd nevoia de a-şi pune amprenta asupra lucrurilor. Abatele Breuil a apropiat, în mod ingenios, de acest instinct pe cel care-l împinge pe copil să-şi lase urma peste tot: linii informe trase pe suprafeţe albe cu cărbunele, sau cu un creion luat la întîmplare; urma degetelor pe nisipul plajei; aplicarea pe chirpiciul zidului a mîinii răsfirate şi înmuiate în noroiul drumului; urma trupului lăsată în stratul moale de zăpadă . . . Nu e aceeaşi obscură satisfacţie pe care o urmăreşte adultul cînd îşi înscrie numele pe monumentul prin faţa căruia trece? Această proiecţie a individului ce-şi lăsa amprenta asupra lumii exterioare, dezvăluie unul din mobilurile fundamentale care se pot găsi la originile artei.

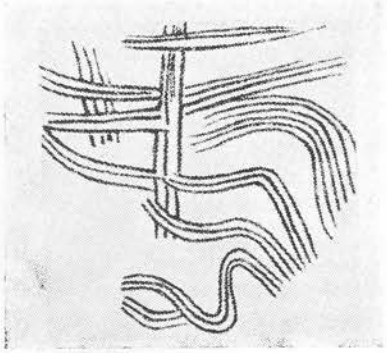
Ce altceva face omul din caverne cînd îşi lipeşte mîna de perete, fie la Gargas, în Pirinei, la Pech-Merle, în Lot sau la Castillo, la Altamira, în Spania, sau în alte locuri atît de îndepărtate? Or acestea sînt manifestările cele mai vechi, „stratigrafic anterioare simplelor imagini conturate . . . Încercuite mai întîi cu roşu, ulterior cu negru, aceste mîini datează din aurignacianul arhaic" **,

* În afara lucrărilor sale celebre şi clasice, el a aprofundat problema într-o serie de preţioase articole şi comunicări, eşalonate între 1905 (comunicare la Academia de Inscripţii şi Litere), 1906 (*Revue Philosophique*), 1925 (*Les Origines de l'Art, Journal de Psychologie*, pp. 289 sqq.) şi 1926 (*Les Origines de l'Art décoratif*, ibid. pp. 364 sqq.).

** BANDI şi MARINGER, *L'art préhistorique*, p. 98.

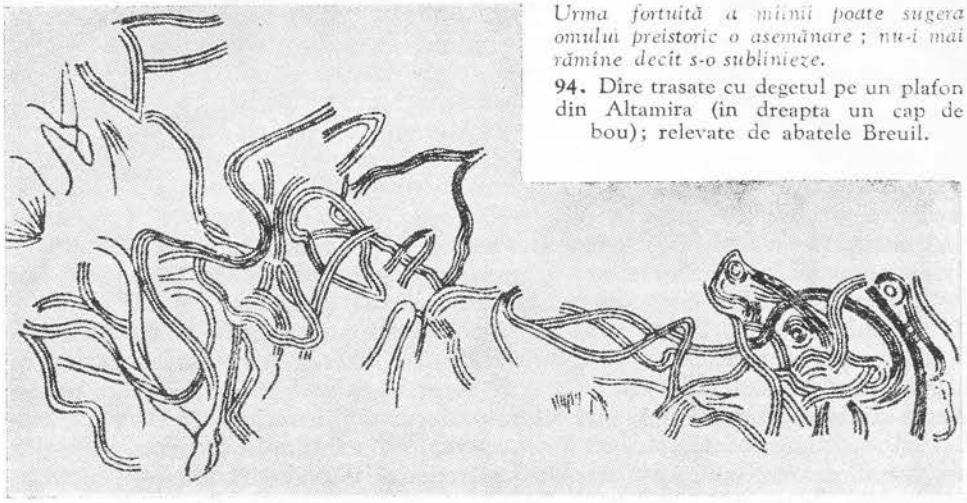
adică de la originile însesi ale activității artistice. Ele sînt fie aplicate, fie decupate, detașîndu-se clar, datorită culorii înconjurătoare (fig. 92).

La fel acționează omul primitiv care supraviețuiește în zilele noastre. Se remarcă reprezentări asemănătoare pe stîncile din Australia ca și pe acelea din California. Dacă la Gargas se aflau peste o sută cincizeci de asemenea amprente, s-au numărat șaizeci și patru de mîini în roșu la Coolsalwin, treizeci și opt, albe, roșii sau galbene, la Coonbaralba. Australienii din tribul Worora, din Port-Georges, adaugă și amprentele picioarelor. Alteori, folosind



Uneori omul preistoric își plimbă la întîmplare degetele peste peretele argilos.

93. Dire trasate cu degetul, relevate de abatele Breuil. Hornos de la Peña (Spania).

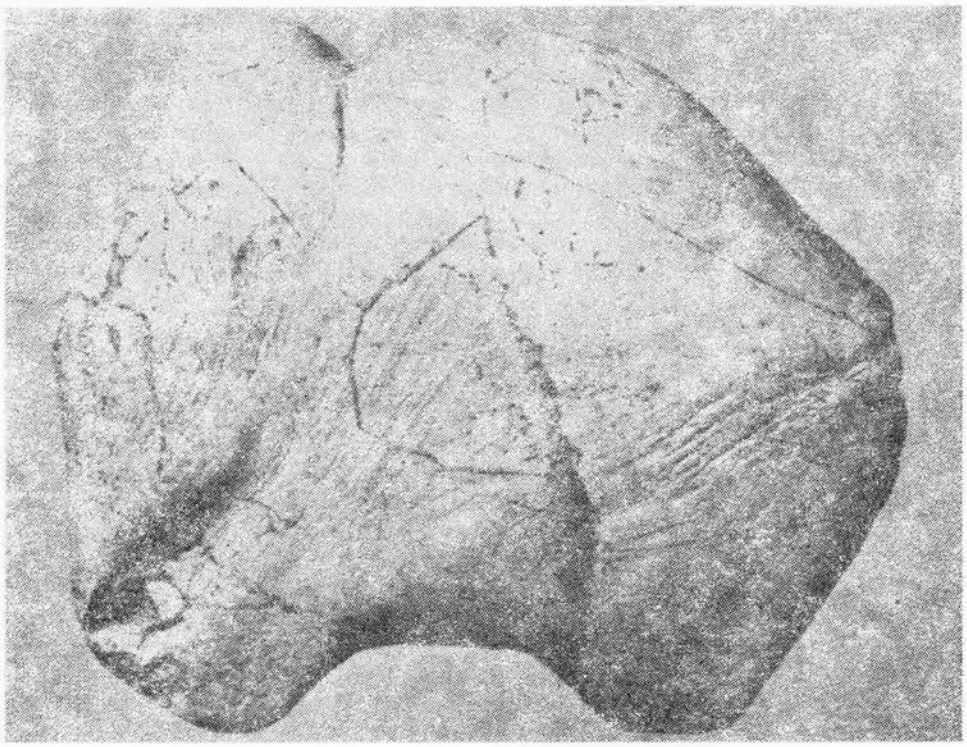


Urma fortuită a mîinii poate sugera omului preistoric o asemănare ; nu-i mai rămîne decît s-o sublinieze.

94. Dire trasate cu degetul pe un plafon din Altamira (în dreapta un cap de bou); relevate de abatele Breuil.

maleabilitatea lutului umed ce acoperă peștera, omul din paleolitic trece vîrful degetelor pe deasupra; se întîmplă de asemenea să le înmoaie în culoarea, pregătită fără îndoială pentru farduri, adesea un ocru galben deschis și să tragă astfel meandre paralele și haotice. Exemplele sînt numeroase în Cantabria spaniolă (Hornos de la Peña, La Pileta . . .) sau în sud-vestul Franței (Gargas; Cabrerets, în Lot; la Croze, în Dordogne, etc.). Totuși, se pare că e vorba aici de o etapă ulterioară, un început de inițiativă ce urmează pecetei mecanice (fig. 93).

IA NAȘTERE ASEMĂNAREA— Or, în aceste linii întortocheate, trase la întîmplare, iată că, moment prodigios în care ia naștere arta, apar figuri grosolane, aproximative, schițe de figuri, figuri totuși, ca un nod ce se face de la sine, din fire încurcate. De exemplu, la La Pileta, aproape de Algesiras. Altamira oferă, pe plafonul galeriei drepte, capul, de o veridicitate surprinzătoare, al unui



Forma nepreväzută a unei pietre de riu va trebui să fie doar ameliorată ca să ia naştere arta sculpturii.

95. Piatra de riu de la Predmost în formă de mamut (116×96 cm). Colecţia Kriz, Brno.

Bos Primigenius ce se desprinde din mijlocul unor ornamente împletite; la Baume-Latrone, în Gard, se conturează elefanţi, un şarpe. Nu mai rămîne decît să se încerce reconstituirea, cu ajutorul penelului sau daltei de silex, a acestor fericite întretăieri ale dîrelor trase cu mîna pentru ca arta figurativă să ia naştere (fig. 94).

Cu cît fiinţa vie se ridică mai mult în planul conştiinţei, cu atît tinde să organizeze simplele percepţii senzoriale, să le adauge sentimentul raporturilor stabilite între ele. Raportul de asemănare schiţează dintr-o dată posibilitatea de a generaliza, de a produce categorii; pe scurt, apare actul intelectual. Animalul cel mai evoluat, maimuţa, adaugă asemănării care era doar constatată, o asemănare pe care îndrăzneşte s-o creeze prin mimică, prin capacitatea de a imita.

Omul nu putea decît să continue pe această cale. Şi el a sesizat similitudinea şi a împins-o pînă la simulacru, retuşînd, ameliorînd datul propice şi fortuit, accentuînd conformitatea presimţită. Într-o bună zi, căutînd să-şi procure el însuşi ceea ce natura-i sugera, a creat pe de-a-ntregul dublul. Ce muntean n-a deslușit în profilul unei stînci, în silueta unui pisc, analogia pe care-o consfinţeşte dîndu-i un nume: „Cămila", „Ursul", „Baba"...? activitate neîntreruptă deoarece şi azi ghizii semnalează în Pirinei un bloc în care se distinge figura lui Napoleon al III-lea!

Cine nu visează asupra asemănărilor mereu născînde, destrămate şi reînnoite în arhitectura norilor? Fapt observat chiar de Leonardo da Vinci: „Am văzut adesea nori şi ziduri vechi care mi-au sugerat frumoase şi felurite născociri; şi aceste amăgiri, deşi lipsite în sine de perfecţiunea elementelor consti-

tutive, aveau o oarecare desăvîrşire a mişcărilor şi a altor acţiuni." Ca şi „dangătul clopotelor, care te poartă cu gîndul la fel de fel de nume şi de cuvinte" *. Ce nu poate evoca, deci reprezenta o pată întîmplătoare? . . . Psihologia modernă o ştie atît de bine încît se preocupă de studierea acestei proprietăţi; faimosul test al lui Rorschach a întemeiat pe fantasmele născute din pete de cerneală o întreagă metodă de „psihodiagnosticare".

Cu emoţie ne aplecăm asupra lui *Bos Primigenius* din Altamira; ascultăm primul scîncet al artei care se naşte din asimilarea unei linii cu desenul unui profil . . . Dar poate că această descoperire este capătul unei interminabile evoluţii care a durat mii de ani! Ce vocaţie de abstragere, în sensul cel mai strict, e necesară pentru a sesiza într-o învălmăşeală de linii acea aparenţă factice pe care o numim contur! Ce îndrăzneală să reduci la o ficţiune mentală tot ceea ce trebuie ea să reprezinte: forma şi volumul, masa şi materia, blana, culoarea şi mai ales mişcătoarea şi continua transformare a aparenţelor de-a lungul duratei . . .

Astfel arta n-a apărut odată cu omul: a trebuit ca acesta să fie matur şi conştient de facultăţile sale pentru a şti să extragă astfel, din desfăşurarea neîntreruptă a vieţii, instantaneul imobilizat şi generalizat pînă într-atît încît să fie recunoscut tipic şi pentru a-l transfera, de fapt, în arbitrarul unei linii! Ce cucerire, ce triumf al omenirii în acest act decisiv care ni se pare atît de firesc! . . .

Este aşadar probabil ca asemănarea să fi fost creată mai întîi acolo unde se putea ajunge la o cvasiidentitate şi nu necesita pentru a fi sesizată vreo adaptare mentală, acolo unde trecerea acrobatică a celor trei dimensiuni ale realităţii la cele două ale peretelui nu era necesară, într-un cuvînt în sculptură. Aceasta apare chiar de la origini, aşa cum dovedesc acele „Venus" datate din aurignacian. Ea începe să se contureze la unele pietre a căror configuraţie aminteşte un animal şi la care era de ajuns să se accentueze asemănarea.

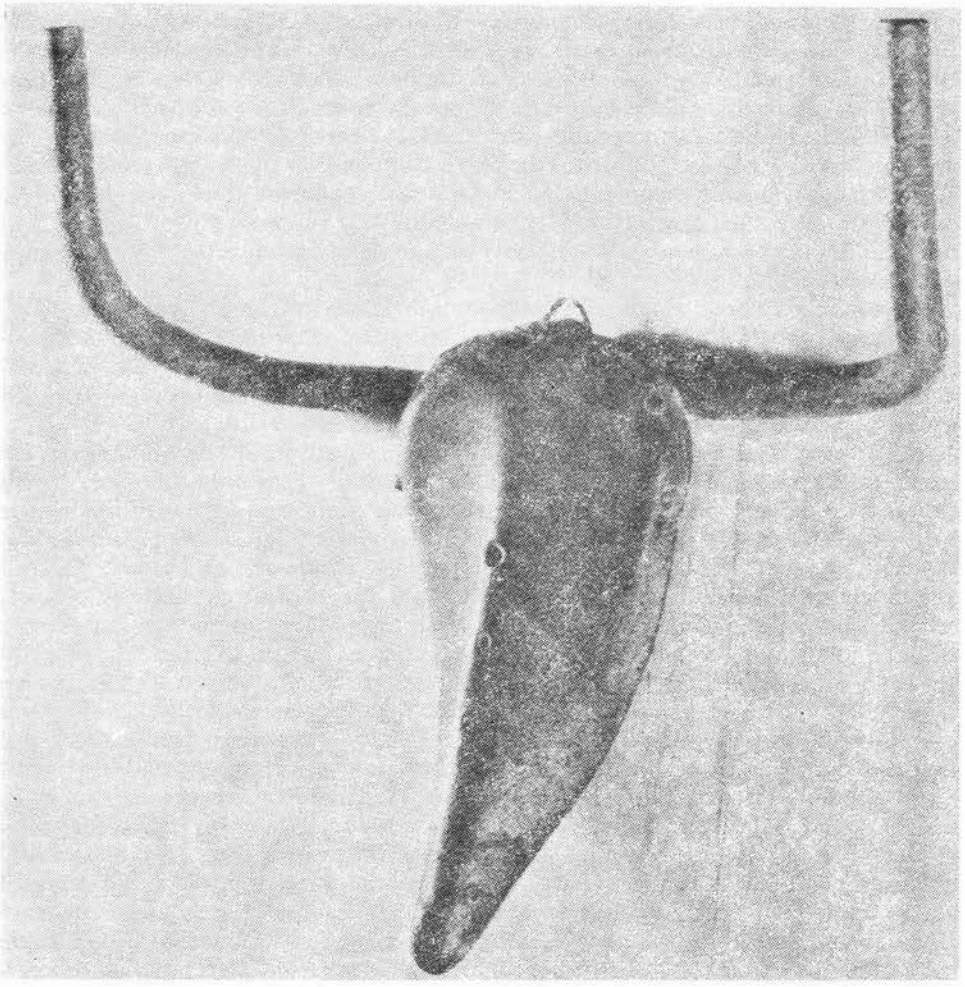
O piatră de rîu de la Predmost (colecţia Kriz, la Brno), descoperită în 1926 şi situată cînd în aurignacian, cînd în solutrean, aduce preţioasa mărturie a unuia din acele transferuri cu aparenţă de realitate faţă de un obiect care se apropie de ea. Ca volum şi siluetă, oferea reproducerea în miniatură a unui mamut. Tentaţia de a accentua, de a afirma acest raport însufleţeşte mîna care s-a oprit asupra pietrei. Intervenţia unor instrumente se vădeşte în crestăturile

* MANUSCRISUL H de la Institutul Franţei, folio 22 verso. Textul merită să fie citat în întregime: „Dacă priveşti anumite ziduri pătate şi făcute din pietre de tot felul şi dacă încerci să-ţi închipui vreo priveliştе, vei putea vedea pe acest zid asemănarea cu diferite ţări, cu munţii lor, cu fluviile, stîncile, copacii, cîmpiile, văile largi, colinele cu diferite înfăţişări; vei putea să vezi bătălii şi mişcări repezi de chipuri, costume şi mii de alte lucruri pe care *le vei reduce la o formă bună şi obişnuită*." În această privinţă este evocat întotdeauna Leonardo da Vinci. Dar există multe alte mărturii. Unele sînt puţin cunoscute. CH. MONSELET, în *Souvenirs*, p. 213, povesteşte că la un prieten în provincie, la Pierry în Champagne, i s-a arătat şemineul casei lui Cazotte: „Am văzut acolo ceva straniu şi într-adevăr fantastic în sensul artistic al cuvîntului. Mai întîi era un fel de îngrămădeală, ceva confuz; apoi privind mai de-aproape, se precizau anumite forme, linii se desenau; în cele din urmă se distingea o întreagă lume creată de o fantezie prodigioasă. Cele mai neînsemnate capricii ale marmurei, petele, contururile fuseseră utilizate de un creion plin de imaginaţie. Cele mai mărunte indicaţii fuseseră urmărite, completate, prelungite cu o minunată pricepere. Tot aşa cum vezi la nori: cavalcade nesfîrşite, peisaje feerice, cîmpii, văi, munţi, torente; apoi înlănţuiri de trupuri, torsuri răsturnate, racursiuri îndrăzneţe, zborul unei vrăjitoare pe o coadă de mătură, dansuri de nimfe, izbutite dintr-o singură linie . . ." Şi, perspicace, Monselet meditează asupra creionului „ameţitor" al lui Jacques Cazotte, ce utilizează şi transformă hazardurile marmurei; în opera sa neaşteptată el vede „un album unic, care ne dezvăluie în parte secretele temperamentului său, visele şi delirurile sale". Dar să nu anticipăm, chiar de la început, asupra psihologiei artei! . . .

Şi ODILON REDON va aminti mai tîrziu (*A soi-même*, p. 11). „Tata îmi zicea adesea: « Priveşte norii aceia! Nu distingi, ca şi mine, forme schimbătoare? » Şi-mi arăta atunci, pe cerul mişcător, apariţiile unor fiinţe bizare, himerice şi minunate."

care-au subliniat sau au precizat relieful capului, al umărului, în inciziile care au desenat coada pahidermului şi pînă la blana lungă, adesea redată de artiştii preistorici. Aici trăieşte veşnic actul creator care, pornind de la ceea ce începuse natura, a avut iniţiativa de a propune asemănarea ca scop al voinţei şi al îndemînării omului (fig. 95).

Un lanţ neîntrerupt asigură trecerea între realitate, formele naturale care o evocă, apoi formele artificiale care o imită. Marele urs acefal, modelat în



Şi astăzi, arta modernă, oricît de irealistă ar fi, profită uneori de asemănarea neprevăzută sugerată de o formă dată.

96. Picasso. *BUCRANIU* (motiv ornamental constituit dintr-un cap de bou sculptat — *n.tr.*) compus dintr-o şa şi un ghidon de bicicletă. Galeria Louise Leiris.

lut, din peştera de la Montespan, era completat cu un cap adevărat, al cărui craniu a fost găsit, căzut, între labele lui: aici, cordonul ombilical între adevăr şi ficţiune n-a fost încă tăiat. (Hîrtia de tapet introdusă de cubişti în unele din operele lor mai vechi n-au reeditat oare aceeaşi asociaţie eteroclită?) După cum aceeaşi legătură stăruie între hazardul lucrurilor şi intenţia artistului: la Commarque, dimpotrivă, un cap gravat vine să încheie şi să dea o semnificaţie reliefului zidului, care sugera un trup de cal.

FORMA ABSTRACTĂ — În aceste prime încercări, totul vorbeşte aşadar în limbajul realismului, mărturiseşte efortul către realism. Există, într-adevăr, o tentativă de simplificare a complexităţii excesive a realului, în care însă n-am vedea, poate, decît o concesie făcută mîinii care execută şi care se simte încă prea nedibace. Şi totuşi se simte aici o altă preocupare: aceea de a crea, de a desprinde forme.

Este artistul primitiv apt să le conceapă? Mărturie stă decorul abstract pe care-l încearcă în altă parte. Pe obiectele pe care le poseda, pe care şi le strînsese crestînd în oasele prăzilor devorate, omul preistoric, împins din nou de nevoia de a lăsa o urmă, a gravat desene care erau tot atîtea achiziţii morale.

Şi aici originea lor pare să se fi datorat tot hazardului: ele au luat naştere, după toate aparenţele, aşa cum au arătat specialiştii preistoriei, din scrijeliturile lăsate de instrumentul care servise pentru a tăia carnea de pe os apoi pentru a răzui oasele. Spiritul omului a făcut restul: observînd aceste detalii, el a căutat să le îmbunătăţească, să le facă mai conforme dorinţei sale. Putem să vorbim încă de pe acum de o dorinţă estetică, orice s-ar fi adăugat. Ce-ar implica ea? Evident, nu mai e vorba de asemănare, ci de o noţiune nouă, ornamentul.

Omul nu se mai recunoaşte îndeajuns în aceste trăsături incoerente, urme involuntare ale unei activităţi avide şi dezordonate, ci doreşte în mod nedesluşit să le redea astfel încît să se delecteze la vederea lor, adică să-şi satisfacă anumite tendinţe spontane pe care le poartă în el. Este ispititor să precizăm care sînt aceste tendinţe: în ele se află germenele esteticii.

Noţiunea cea mai insesizabilă, cea mai imposibil de asimilat pe care-o întîlneşte omul e fără îndoială cea de nemărginire, de infinit, pe care, pretutindeni, i-o înfăţişează universul. Prin natura sa, omul e *unul* : corpul său este un organism, deci o îmbinare de elemente topite într-o existenţă comună şi invizibilă sub ameninţarea dispariţiei. Viaţa lui interioară se bazează pe conştiinţa centrală a eului spre care se îndreaptă tot ceea ce se deşteaptă în el; atenţia, gîndirea lui nu pot avea în acelaşi timp decît un obiect şi pentru a percepe multiplul, trebuie să-i născocească sau să desprindă din el un principiu de grupare: ca într-un mănunchi risipit, căruia îi trebuie o chingă pentru ca să poată fi apucat, fiecare element se află înglobat într-o noţiune de ansamblu, într-un termen general sau legat de celelalte printr-o deducţie succesivă. În lipsa uneia sau a celeilalte soluţii, spiritul se pierde în vag.

Limbajul, întotdeauna atît de expresiv, cînd dincolo de uzura prin obişnuinţă, apelăm la etimologie, ne vorbeşte de cuprindere (în franceză „*comprendre*", n.tr.). *Cum-prehendere*, a cuprinde într-o mişcare comună. Astfel în faţa unei realităţi multiforme ce riscă să-l depăşească, în care se teme să nu se rătăcească şi să se piardă distrugîndu-se, omul se străduieşte să ţească reţeaua care, învăluind cel mai vast ansamblu posibil, îşi va strînge totuşi firele într-o singură mînă; va conduce atunci totul printr-un gest unic. Visul permanent al inteligenţei nu este oare de a raporta totul la un principiu, la o formulă definitivă, care-l va explica reducîndu-l la unitatea sa?

Această activitate, atît de evidentă în mersul gîndirii, este şi principiul călăuzitor al efortului decorativ: el înţelege să substituie incoerenţei eventualului ordinea, claritatea; e nevoie aşadar să degajeze un element simplu, a cărui repetare sau combinare, uşor de sesizat, va permite să se regăsească aparenţa complexităţii şi a bogăţiei sale.

LEGEA VARIETĂŢII ÎN UNITATE – Omul preistoric a păstrat osul de ren, uscat, ca să-i privească haşurile fortuite îndreptate în toate sensurile. Sub acest aspect, ele îi sînt *străine*; ele nu „răspund", cum se spune iarăşi, aşa de bine

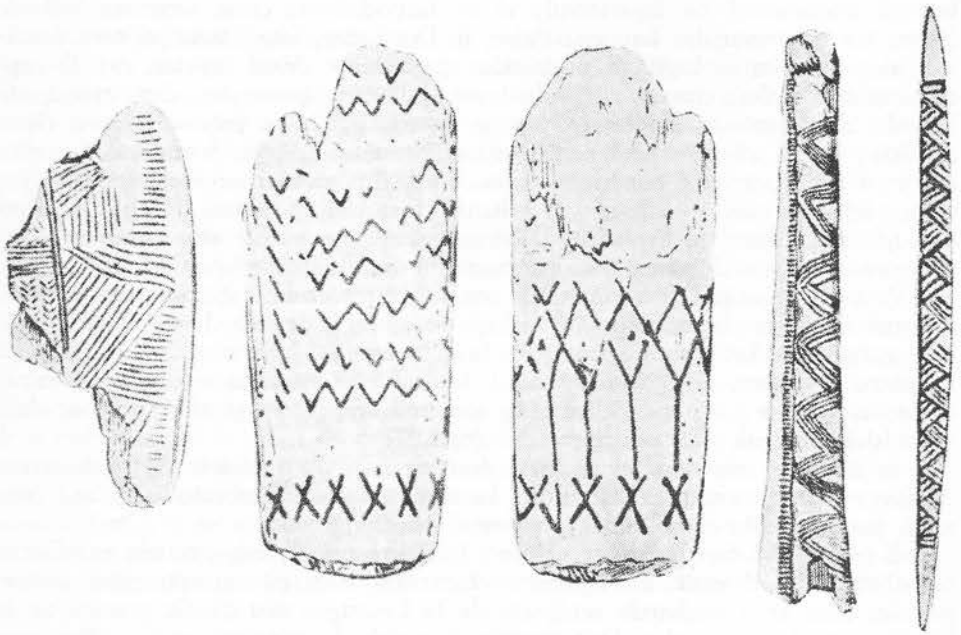
naturii, aşteptării sale. Pentru a şi le adapta, el va introduce regularitatea în care spiritul său se va regăsi şi deci se va desfăta.

Primul procedeu va fi repetarea: el va repeta aceste striuri care ţişnesc în toate sensurile, străduindu-se să le facă identice, deci paralele. Ceea ce era complex devine simplă multiplicare a unei unităţi.

Se izbeşte atunci de o rezistenţă a sensibilităţii: mai aproape de viaţă decît de intelect, aceasta protestează împotriva monotoniei care ar sărăci-o, prin sterilitate. Problema care-l sfîşie pe artist, oricît de primitiv ar fi el, este aşadar de a desprinde un principiu de unitate, păstrînd în acelaşi timp aparenţele diversităţii, singura care produce bogăţia de impresii. Atunci apare o descoperire considerabilă: simetria. Cine i-o sugerează omului dacă nu propriul său trup, esenţialmente unul şi totuşi dublu şi în care fiecare jumătate o repetă pe cealaltă inversînd-o? Am făcut mai sus aluzie la o „dialectică a contrariilor" atît de necesară evoluţiei spiritului. În domeniul artei, simetria joacă acelaşi rol; creînd, termen cu termen, o opoziţie în interiorul Unităţii, ea introduce germenele diversităţii.

Dacă haşura generează forma ei simetrică, atunci, cînd cele două elemente se întîlnesc la una din extremităţi, se creează un V, şi un X, cînd se încrucişează la mijloc. Foarte repede, omul preistoric, împins de o nevoie imperioasă, descoperă aceste soluţii elementare. Încă din musterianul superior, înainte ca arta propriu zisă să fi luat naştere, el concepe regularitatea în striuri, dovadă obiectele de la La Ferrassie, La Quina.

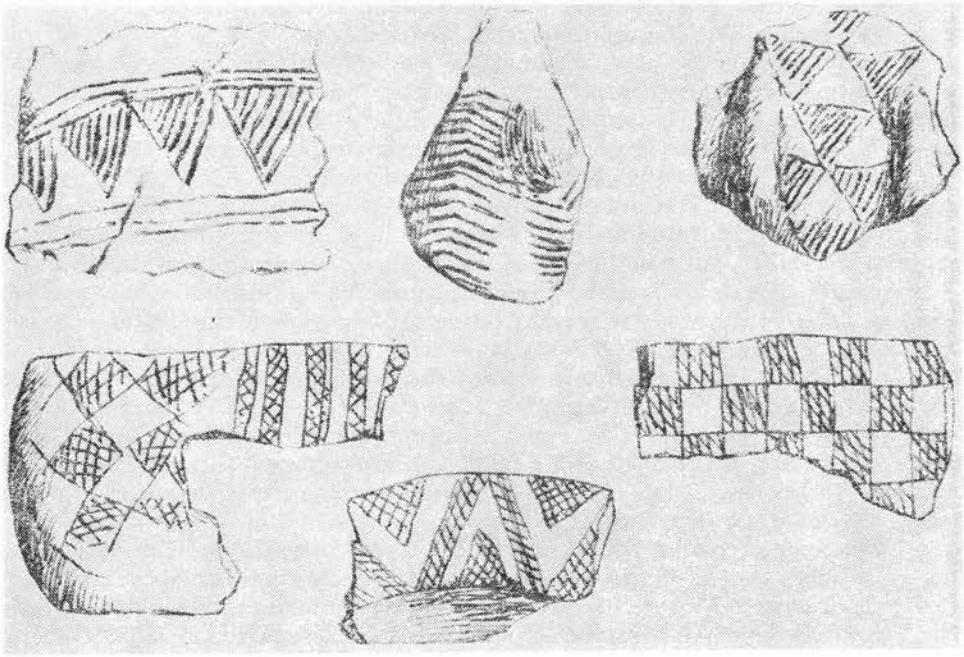
De asemenea, nu întîrzie să organizeze aceste incizii într-un decor: astfel un os de la Predmost, expus în muzeul din Brno, ne oferă un joc de paralele care prin orientarea lor diferită încearcă să obţină varietatea; pe margine, V-urile îşi desfăşoară aripile. Un mamut sculptat găsit la Vogelhard, în Württemberg,



Arta decorativă provine din efortul primitivilor de a ordona haşurile produse la început accidental.

97. De la stînga la dreapta: Os gravat, Predmost (Muzeul din Brno). Os gravat din Laugerie-Basse (corn de ren), recto şi verso. Os gravat, Le Placard (Charente). Daltă ornamentată pe patru feţe, Saint-Marcel (Indre). Muzeul din Saint-Germain-en-Laye.

Ceramica neolitică nu va face decît să reia şi să sistematizeze temele deja formulate în paleolitic.
98. Decor în formă de tablă de şah pe vase neolitice. Şantierul arheologic de la Chassey (Saône-et-Loire).



îmbină decorativul cu figurativul: el se împodobeşte cu o serie regulată de X-uri. Un os gravat din Laugerie-Basse, în Dordogne, este foarte grăitor: urmărim aici dezvoltarea logică a premizelor precedente. V-ul repetat, cap la cap, dă naştere X-ului; dar şi rombului, dacă simetria porneşte, dimpotrivă, de la cele două ramuri depărtate. Prima figură închisă a geometriei şi-a făcut apariţia; faptul că centrul îi este indicat printr-un punct dovedeşte din plin că omul preistoric este conştient de ea. Cum din momentul acela intră în joc principiul repetiţiei, V-urile se vor înlănţui, formînd figura mai complexă „dinţi de lup" sau „dinţi de fierăstrău". Primele teme decorative sînt enunţate: iată una care nu va mai dispărea şi se va transmite din civilizaţie în civilizaţie (fig. 97).

Pe baza repetiţiei şi a simetriei, potrivit unor combinaţii tot mai căutate, decorul musteşte de noutăţi; în acelaşi timp, regularitatea devine mai sigură, mai exigentă. Mici capodopere văd lumina zilei: astfel o daltă împodobită pe patru feţe care, de la Saint-Marcel, în Indre, a ajuns la muzeul din Saint-Germain-en-Laye; aici paralelismul şi simetria, repetarea şi alternanţa se dezvoltă deja într-un abil contrapunct! (fig. 97).

Se dă astfel impuls unei alte arte decît figurativul, unei arte de pură creare de forme. Embrionului realismului i se alătură (uneori îmbinîndu-se, aşa cum arată mamutul din Vogelhard) embrionul plasticii.

E remarcabil faptul că este utilizată linia dreaptă, aproape numai ea. Curba nu e cu totul absentă. Ea figurează chiar fără rival pe anumite piese excepţionale, cum ar fi baghetele sculptate de la Lespugue sau oasele gravate de la Espélugues, lîngă Lourdes. Dar apariţia ei, oricît de restrînsă ar fi, ridică probleme: dreapta, abstractă ca o definiţie, drumul cel mai scurt între două puncte, este tipul însuşi al exigenţei şi al creaţiei mentale. Curba, dinamică, greu de determinat în principiul ei, a fost sugerată de viaţă, de formele vii. Spiritul omului n-o va asimila decît încet în regularitatea ei, iar mîna o va cuceri cu

greu; ea rămîne la jumătatea drumului între neprevăzutul naturii şi simplificările gîndirii.

Astfel, cînd în epoca următoare, neolitică, omul îşi va face debutul în ceramică, suport predestinat al ornamentaţiei, el se va mărgini timp îndelungat să perfecţioneze, să redea cu mai multă precizie şi rafinament temele decorative iniţiale: paralele, zig-zag-uri, dinţi de fierăstrău, romburi, toate vor duce la apariţia pătratului, mai regulat, care se va repeta în ornamentele în formă de şah (fig. 98).

O artă cu totul abstractă în principiul ei * este aşadar în mod evident la fel de veche ca şi arta realistă; are deci drepturi egale, referinţe la fel de temeinice. Trebuie să admitem astfel că există două tendinţe înnăscute în fiinţa omenească şi că arta se sprijină pe aceşti doi stîlpi de fundaţie, între care în mod artificial timpurile moderne au reuşit să stabilească o zadarnică rivalitate.

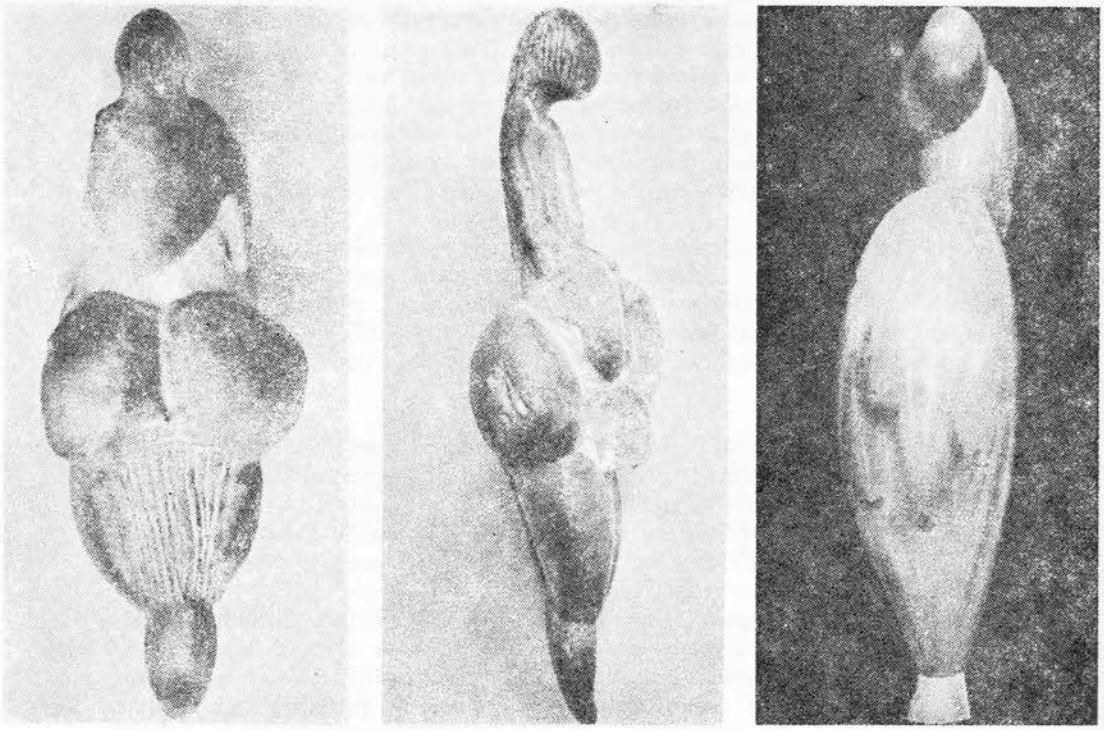
REALISMUL ŞI ABSTRACŢIA SE COMBINĂ – Totuşi chiar din fapte se iscă obiecţia mereu pregătită: „Abstracţia este de domeniul decorativului şi acolo e locul ei!" Nu-i deloc adevărat. Există artă decorativă cînd artistul îşi pune semnul pe un obiect, natural sau artificial, care are o destinaţie utilitară, independentă în orice caz; există artă pură cînd acest obiect are ca unică funcţie atingerea unei calităţi proprii.

Cum s-au petrecut faptele în preistorie? Este compoziţia geometrică rezervată ornamentaţiei? Fără a pune deocamdată întrebarea inversă de a şti dacă reprezentările realiste de animale n-au un scop practic, în cazul de faţă magic, care şi aici serveşte drept suport artei şi-o justifică, se pot găsi încă din cele mai îndepărtate epoci ale preistoriei, „opere de artă" în care grija pentru reprezentarea realului şi pentru construcţia plastică se leagă strîns. Sînt aşa numitele „Venus" aurignaciene.

Aceste statuete feminine ce par să fi avut un rol religios, legat de magia fecundităţii, numără cîteva capodopere, cele de la Willendorf şi mai ales de la Lespugue; dar asemenea statuete există şi la Mezina sau la Kiev în Ucraina; la Predmost, în Moravia; la Savignano, în apropiere de Modena; la Menton, la frontiera franco-italiană; la Sireuil, în Dordogne; pretutindeni, într-un cuvînt, unde s-a răspîndit civilizaţia epocii glaciare. Ele au ecouri pînă în Malta, pînă aproape de Irkutsk, în Siberia!

Or, toate acestea unesc, în chip curios, figurativul şi abstractul. Sînt figurative, în sensul că tind să redea o imagine fidelă a anatomiei feminine, subliniindu-i detaliile foarte concrete şi care, toate, se leagă de atracţia sexului: proeminenţa mai cu seamă a şoldurilor şi a sînilor, triunghiul pubian. Ele dovedesc totuşi o tendinţă abstractă declarată, de vreme ce regulile sesizate la originea decorativului sînt aplicate aici. Repetiţia şi simetria dau cheia formelor. La Venus din Lespugue, mai ales, se citeşte clar voinţa artistului de a reduce totul la arcul de cerc, prezent la umeri, la cap, la piept, la bazin, la coapse etc. Ansamblul pare constituit din variante ale curbei. Simetria este dublă, ca cea a rombului, înăuntrul căruia figura se înscrie cu precizie; această simetrie se stabileşte atît de o parte şi de alta a axului vertical, ceea ce corespunde corpului omenesc, cît şi a axului orizontal, ceea ce este o interpretare arbitrară: jumătatea superioară dacă ar fi îndoită peste cea inferioară,

* Specialiştii preistoriei au pretins că decorativul este fructul stilizării exagerate a unor forme animale. Supoziţie total gratuită şi apocrifă. E drept că formele animale, fiind progresiv schematizate, *întîlnesc* repertoriul geometric simplu folosit în decor, dar nu se află la originea sa. Acest repertoriu este deja afirmat şi complet cu mult înainte ca realismul să fie tentat să se orienteze spre schemă. Înseamnă să răstorni datele cronologice şi psihologice ale problemei.



a b c

Într-o epocă atît de îndepărtată cum e aurignacianul, omul apare în același timp apt să sesizeze caracterele realului și să desprindă o construcție plastică apropiată de căutările moderne.

99. a și b. *VENUS AURIGNACIANĂ DIN LESPUGUE.* Muzeul Omului, Paris.
99 c. BRÂNCUȘI. *DOMNIȘOARA N. C.* 1928.

aproape ar coincide. Mai mult: sculptorul întrevede o formă de ansamblu, un fel de fus, îngroșat în talie, care denotă în ce măsură creierul omului aspira de pe atunci la perfecțiunea geometrică. Va stărui oare în tentativa de a asimila lumea exterioară legilor ce constituie structura inteligenței? Zadkine sau Brâncuși s-au angajat oare mai departe în direcția deja precizată de artistul aurignacian? (fig. 99).

Cu femeia gravată pe osul de mamut de la Predmost sînt sacrificate cu ușurință ultimele menajamente față de real; pentru prima oară poate se vede o obscură conștiință a plasticii și a exigențelor acesteia preluînd comanda. Printr-un joc savant, linii curbe și drepte alternează: există nu numai repetiții prin paralelism, o simetrie împinsă pînă la cea mai mare precizie dar, inițiativă considerabilă, cînd realul este implacabil redus la formele geometrice, aceste forme reacționează între ele și se *armonizează*. Sînii, proeminenți, sînt piriformi; fața, triunghiulară, e inserată între ei, dar coastele, în loc să rămînă rigide, se încovoaie pentru a sublinia rotunjimea sînilor, iar în exterior, liniile ce închipuie brațele se arcuiesc la rîndul lor pentru a-i completa imaginea. O noțiune confuză încă de solidaritate între forme se schițează în mintea artistului. Rezultatul obținut e departe oare de cubism și de unele pînze de Picasso? (fig. 100 și 101).

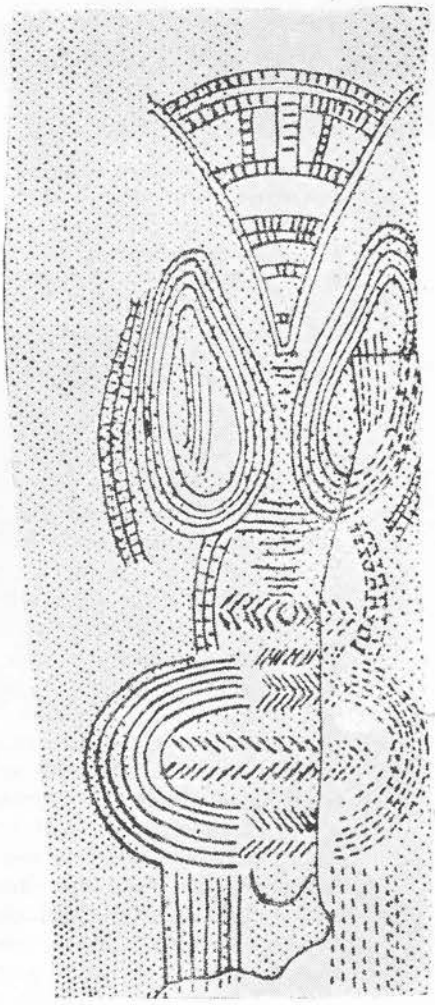
REALISMUL ȘI ABSTRACȚIA SE SUCCED – Dacă Realismul și Abstracția se combină deci o dată cu primele încercări ale artei, ele sînt în același timp

solidare, inseparabile în legea care le dirijează evoluția, așa cum se degajă din cunoștințele sigure stabilite grație cronologiei preistoriei.

Reprezentarea animalelor este în acel moment terenul de elecție al realismului, dar acest realism nu e nici constant, nici egal. La origine, ea relevă o simplificare pur intelectuală, apoi coincide progresiv cu aparențele unor modele, pentru a ceda curînd în fața eternului rival: tentația geometriei. Reprezentările cele mai vechi au așadar un caracter abstract accentuat sau, dacă preferăm, ele sînt în egală măsură rodul interpretării mentale și al observației vizuale.

Nimic surprinzător aici. Nu la fel procedează și copilul? Primele sale încercări pentru a reda natura sînt cu totul arbitrare și închipuie mai degrabă noțiuni simplificate decît impresii percepute, adică ceea ce este dobîndit mai degrabă decît ceea ce trebuie dobîndit. Nu-i normal? Și numai datorită prejudecății realiste, atît de solid ancorată în mentalitatea occidentală, putem fi surprinși dacă un copil nu desenează mai întîi „ceea ce vede".

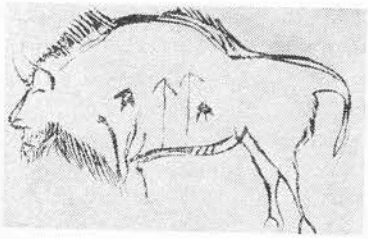
Adesea, interpretările artistului preistoric nu rămîn cu nimic mai prejos de îndrăznelile cele mai recente.

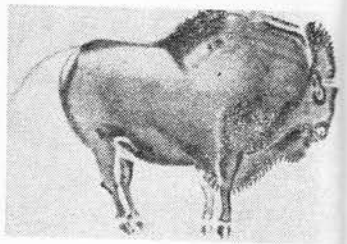


100. Picasso. *FEMEIE ÎN FAȚA OGLINZII*, 1932. Muzeul de Artă modernă din New York.

101. *VENUS GRAVATĂ*. Predmost (Moravia).

Specialiştii psihologiei copilului au stabilit: pe la optsprezece-douăzeci de luni, copilul începe să „mîzgălească", să tragă „linii conştiente"; pe la trei ani, aceste linii încep să devină imitative, dar omuleţul e redat printr-un cerc şi două beţe; era hazardului s-a încheiat. După vîrsta de patru ani, în cerc intervin două puncte care închipuie ochii şi „numai la această vîrstă se poate naşte ideea de a compara modelul cu desenul", observă Dix şi „se dezvoltă interesul faţă de obiect aşa cum l-a văzut el cu adevărat" după Burk; totuşi, copilul intră atunci în „marea perioadă a schematismului", pînă pe la opt ani, iar acest schematism, pentru jumătate din copii, „se complică cu simbolismul", după cum au stabilit studiile lui Buhler. Trebuie să aşteptăm măcar pînă la şase ani pentru ca să se manifeste sensul obiectiv; „omuleţul e complet, mem-





Înaintînd spre realism, omul preistoric debutează în aurignacian la fel ca şi copilul, printr-un geometrism. Astfel coarnele sînt reprezentate din faţă iar corpul din profil.

102. *BIZON GRAVAT.* Grèze (mulaj).

În magdalenian, precizia redării se accentuează. (A se observa coarnele acum din profil şi urmele de săgeată corespunzînd operaţiei magice).

103. *BIZONUL DIN NIAUX,* pictură parietală în negru şi roşu.

La Altamira, modeleul formelor completează desenul conturului.

104. *BIZON ÎNFURIAT DIN ALTAMIRA,* pictură parietală.

brele încă stîngaci articulate"; „sentimentul obiectiv al liniilor şi formelor" cîştigă tot mai mult teren şi, de la opt sau nouă ani, „apare realismul vizual . . . şi schematismul este definitiv depăşit". Curînd „simbolul face loc realităţii" şi redarea în perspectivă a spaţiului devine o preocupare *.

N-am urmărit în racursiu evoluţia însăşi de care dă dovadă arta omenirii la începuturile sale, de la simpla proiectare motrice la reprezentarea realităţii, redusă mai întîi la nişte schematizări, apoi aderînd progresiv la modelul său? Astfel, la origine, copilul îşi impune brutal simţul unităţii: avînd în minte doar cîteva elemente simple, cercul, punctul, beţişorul, el constrînge realitatea să se mărginească la ele şi va face o importantă concesie admiţînd două cercuri, unul pentru cap, celălalt pentru torace, după ce la început le confundase într-unul singur. Pe măsură ce repertoriul său de forme se îmbogăţeşte iar mijloacele sale de execuţie se mlădiază, copilul constată capacitatea lor de a-i traduce senzaţiile, nu numai noţiunile.

Tot astfel omul, mai apt să-şi suporte propria natură decît să se adapteze celei exterioare, după ce şi-a aruncat la întîmplare gestul ca pe-un şoc-amprentă, obligă ceea ce vede să reintre în ceea ce concepe el: primele profiluri de animale, cum ar fi Bizonul din Grèze (Dordogne), situat cu certitudine într-un depozit aurignacian, sînt reduse la un contur continuu exprimînd forme cît mai simple cu putinţă şi eliminînd toate accidentele vizuale care n-ar cadra

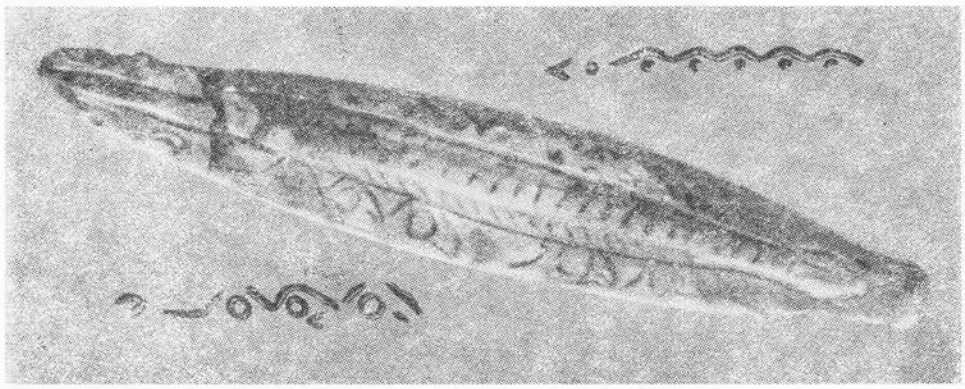
* Aceste observaţii şi citate aparţin unui studiu de PIERRE NAVILLE, „Caractéristiques du développement du dessin par groupes d'âge, selon divers auteurs", apărut în *Le dessin chez l'enfant*, Paris, 1951, pp. 35 sqq.

cu această definiţie a structurii generale. La fel şi gravurile parietale de la Pair-non-Pair (fig. 102).

Spre deosebire de super-evoluatul impresionist care, aşa cum l-a descris Proust, în personajul pictorului Elstir, face un „efort pentru a se lepăda în prezenţa realităţii de noţiunile abstracte" şi a picta ceea ce *vede* şi nu ceea ce *ştie*, super-primitivul găseşte mai comod să arate ideea pe care şi-o face despre modelul său mai degrabă decît aspectul pe care-l sesizează: în planul peretelui se etalează coarnele, aşa cum „sînt" în loc să se plaseze în perspectivă, aşa cum apar; animalul văzut din profil prezintă doar două picioare, celelalte două fiind suprimate, deşi în realitate, se observă în parte în arierplan, etc.

Apoi, fără a pierde unitatea modelului său, desenatorul, simţindu-se mai sigur pe el, ajunge să-i „redea" oarecare agilitate. Întîi şi-a încleştat mîna; acum desface degetele. Magdalenianul îşi face apariţia, la fel de clar, de inteligibil, dar această claritate admite mai multă supleţe. Conturul rigid se diversifică; abstracţia lineară se îmbogăţeşte prin redarea masei corpului, a culorii, detaliile figurînd blana, indicînd o ureche ciulită, un jaret fin. Se face loc unor impresii traduse cu pricepere: ochiul furios, încreţit, nătîng al bizonului din Niaux, exprimat printr-o linie hotărîtă, diferă de privirea blîndă, atentă, şireată şi vicleană a mamutului din Bernifal. Destul de repede pata interioară se va modela pentru a sugera volumul; se va întîmpla, de exemplu la Altamira, ca artistul să detaşeze reliefuri din stînca pe care lucrează pentru a întări efectul celor pe care doreşte să le reprezinte (fig. 103 şi 104).

TRECEREA DE LA REAL LA ABSTRACT – Apogeul curbei realiste a fost atins; de-acum înainte ea coboară spre geometrizare. Orice limbaj, pe măsură ce se perfecţionează sau, dacă vreţi, pe măsură ce beneficiarii săi se perfecţio-



Realismul o dată atins, arta evoluează repede spre schematism : pe osul din Lortet, se vede o friză de capete de pasăre unduindu-se într-o linie de festoane.

105. *VIPERĂ DIN LORTET.* Muzeul din Saint-Germain-en-Laye. Pe marginile fotografiei, releveul ornamentaţiei.

nează şi-l stăpînesc mai bine, tinde să devină mai eliptic, să-şi reducă efortul şi să se facă înţeles cu mai puţină osteneală: preciziile şi explicaţiile pe care limbajul primitiv s-a îndîrjit să le cucerească devin inutile; o aluzie e de ajuns; memoria îmbogăţită completează golurile.

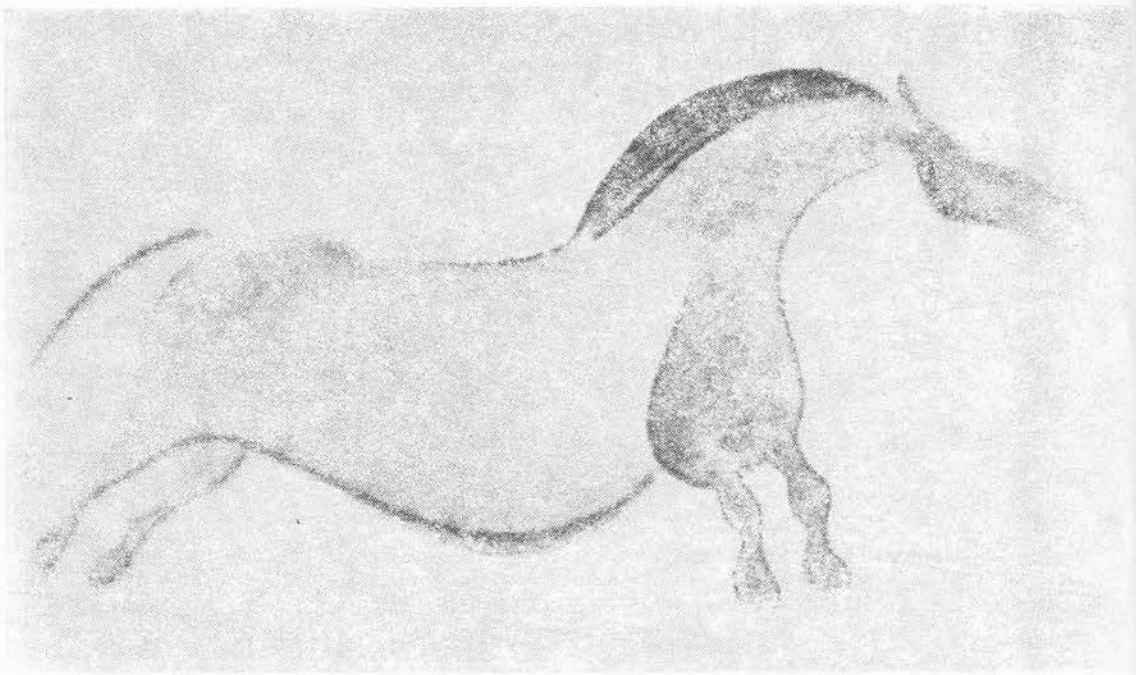
Orice comunitate, pentru a se afirma, doreşte să-şi restrîngă accesul doar la membrii săi; închisă celor care nu-i recunosc convenţiile, ea nu-i acceptă decît pe iniţiaţi. Astfel se creează argourile de grup, eliziunile în vorbirea liceenilor sau a studenţilor. Proxenetul de-acum douăzeci de ani se afla în plină

clandestinitate atunci cînd spunea „Sébasto" pentru bulevardul Sébastopol. Abrevierea a devenit prea curentă: acum se spune „Topol". Misterul se reconstituie.

La fel, într-o societate, limbajul imaginilor evoluează către semnul artificial și concentrat. Căutînd să economisească explicația, el tinde spre schemă și convenție. Într-o zi va deveni scriere. Astfel, urmîndu-i magdalenianului și naturalismului său, epipaleoliticul marchează o degradare rapidă a imitației.

Abatele Breuil a arătat într-un mod percutant cum, pe același obiect (nu putem deci suspecta „continuarea" ca artificială și tendențioasă), un cap de animal, mai întîi identificabil, încetează puțin cîte puțin să mai fie astfel și se reduce la reprezentarea sa cea mai elementară, căzînd sub incidența spiritului decorativ. Preschimbat în elemente plastice, el devine temă ornamentală și, repetată, se topește într-o friză continuă.

Cazul este evident la o baghetă cilindrică din peștera La Madeleine. Se poate urmări aici trecerea de la profilul expresiv magdalenian la combinația a două linii simple. Pe un os din Lortet păstrat la muzeul din Saint-Germain-en-Laye este înfățișată o viperă tîrîndu-se: de-o parte și de alta artistul a gravat o friză cu capete de pasăre; dintr-o parte ele sînt ușor de recunoscut, cu ciocul deschis și ochiul rotund; de cealaltă parte, mișcarea arcuită a capetelor succesive s-a topit într-o singură linie de festoane iar ochii se reduc la cîteva puncte ce scandează plinurile acestei mișcări ondulatorii. Există așadar o geometrizare.



Îndrăznelile stilizării folosită încă din preistorie se regăsesc adesea de-a lungul secolelor.

106. CAL PREISTORIC, după releveul abatelui Breuil. Le Portel: cal negru aurignacian de pe peretele din dreapta al galeriei din stînga. Lungimea 0,95 m.

Ba și mai mult: desenatorul a înțeles avantajul plastic pe care-l poate obține de aici și l-a dezvoltat cu îndrăzneală într-un al doilea timp (fig. 105).

În plus, este remarcabil că această interpretare „în meandre" a fost sugerată de tema principală a reptilei, gravată pe axa obiectului; prin contaminare,

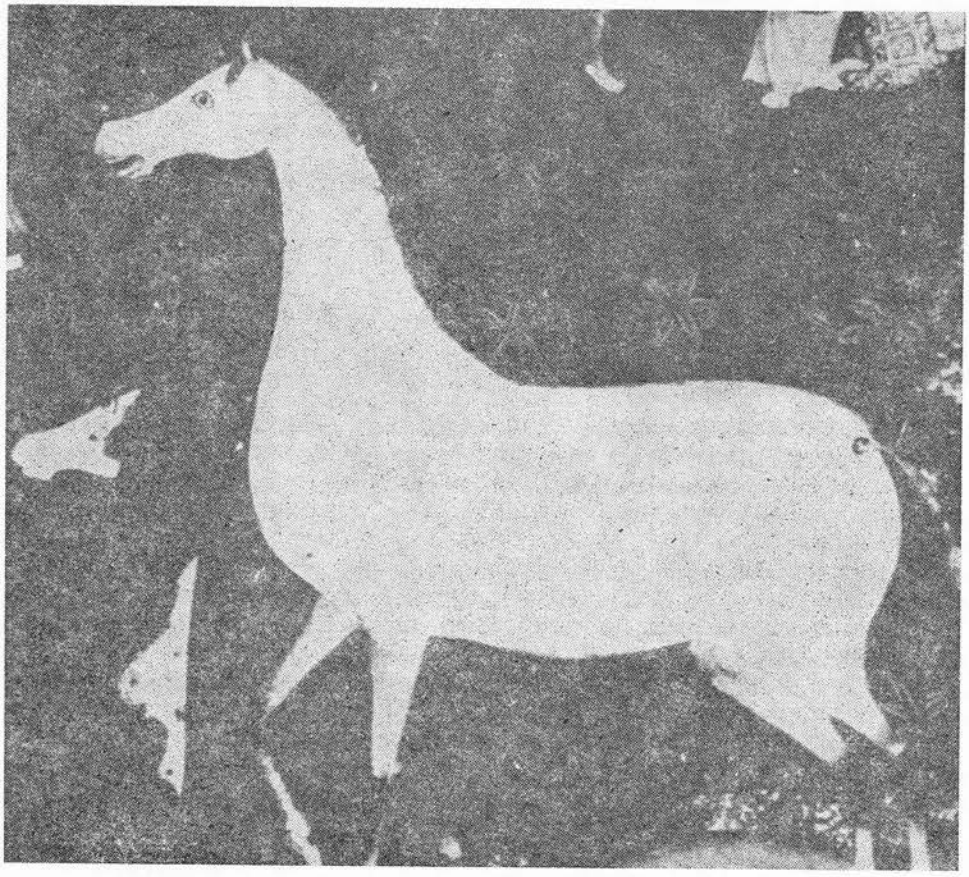
aceasta a antrenat subiectele laterale în ritmul său sinuos. Trebuie să presupunem de pe acum un instinct şi aproape o conştiinţă a realităţii plastice extrem de vii. La munca de simplificare se adaugă aşadar trecerea pe un alt plan, pe un alt versant al creaţiei artistice.

Alunecarea spre forma abreviativă, iniţiată la sfîrşitul paleoliticului, va cunoaşte o extraordinară răspîndire în neolitic, în peninsula Iberică. Am văzut mai sus cum, împinsă la extrem, această formă reduce realul la nişte semne stenografice care se pot şi s-au putut confunda, la Mas d'Azil *, cu o scriere (vezi p. 41, fig. 23).

Astfel totul se petrece ca şi cum spiritul omenesc, înarmat cu formele simple pe care şi le-a constituit şi care se vor codifica în geometrie, a încercat mai întîi să adapteze la ele realitatea pe care caută s-o reprezinte; apoi s-a exersat în a le face mai suple pentru ca ele să coincidă cu lumea exterioară atît de străină, în infinita-i varietate, de această indigenţă; în fine, după ce-a captat-o, n-a mai căutat decît s-o apuce ca pe-o pradă, s-o aducă în vizuina sa, s-o digere pentru a o reduce la aceleaşi forme simple, congenitale spiritului şi din care acesta dispăruse.

---

* Evoluţia la nord de Pirinei a fost mai accelerată deoarece pietrele de riu de la Mas d'Azil aparţin epipaleoliticului.

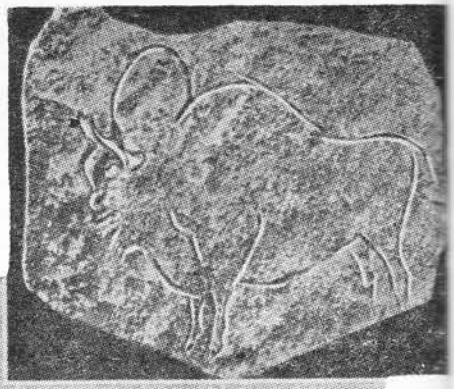


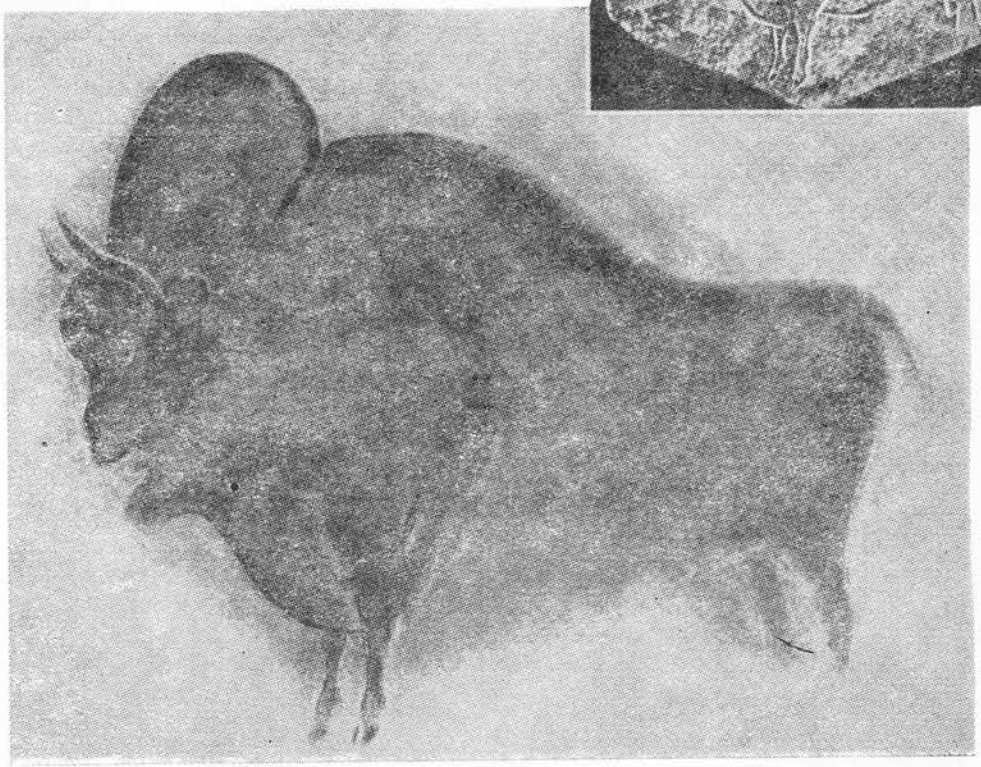
107. *CAL DINTR-O MINIATURĂ IRANIANĂ.* Şcoala din Bahzad. 1487 (fragment).

Artistul preistoric nu lucrează după natură, ci copiază modele consacrate care au fost, în unele cazuri, descoperite.

108. *BIZON DIN LA GENIÈRE* (Ain). Piatră gravată.

109. *BIZON PICTAT DIN FONT-DE-GAUME* (Dordogne). Muzeul din Saint-Germain-en-Laye.





Preistoria e departe de-a fi singura care să fi făcut această demonstrație. Marthe Oulié * a subliniat, în cadrul artei egeene, succesiunea a trei faze analoage pe care le numește: perioada schematismului din neîndemînare, perioada naturalismului și perioada stilizării. E vorba de același proces. Nu este cel al vieții omenești?

Apărătorii fanatici ai realismului nu omit să observe în favoarea tezei lor că cele două faze „abstracte", prima și ultima, corespund primitivismului copilăriei și sclerozei bătrîneții, în timp ce faza mediană, cea realistă, coincide cu deplina maturitate.

De fapt, două categorii de lucruri se suprapun și se confundă: este drept că schematismul inițial și cel din urmă coincid cu o insuficiență preliminară și cu o pierdere finală de putere, al căror semn ar putea să fie. Dar nu-i mai puțin adevărat că, dacă artistul pare să ajungă la realism din momentul în care depășește sărăcia formelor abstracte, este cu atît mai limpede că depășește realismul cînd se ridică la conștiința libertăților sale plastice: cine-ar îndrăzni să conteste că acele Venus aurignaciene se numără printre strălucitele izbînzi

* MARTHE OULIÉ, *Les animaux dans la Crète préhellénique*, Paris, 1926.

ale artei preistorice? Schematismul abstract nu constituie o valoare în sine, dar capătă o valoare cînd se asociază cercetării plastice; el favorizează atunci înflorirea acesteia (fig. 106 şi 107).

Constatăm o dată mai mult acest adevăr fundamental că o atitudine în sine nu înseamnă nimic; totul depinde de avantajul pe care omul ştie să-l dobîndească din ea, de calitatea pe care i-o conferim. Nu există doctrină care să dea naştere frumosului.

EXISTĂ UN REALISM PREISTORIC? – Nu în realism stă măreţia artei magdaleniene. Dar e oare realistă? Aşa ni se pare pentru că o raportăm la scara definiţiilor noastre. Ce departe însă trebuie să fi fost oamenii de-atunci de ideile noastre! Specialiştii preistoriei au pătruns destul de adînc în taina lor pentru a întrezări ţelul acestor artişti: ei se sinchiseau prea puţin de reproducerea realului, după cum nu se preocupau să facă artă.

Că îndeplinind o activitate cu totul diferită de care erau răspunzători, simţeau o plăcere profundă a cărei natură n-o bănuiau, — că această plăcere era de ordin estetic, nimeni nu tăgăduieşte: plăcerea se deştepta în sensibilitatea lor dar dormea încă în conştiinţă.

Dacă au fost realişti, nu era desigur în vederea unei împliniri care le era obscură (ei nu ştiau prea bine nici de ce se dedicau îmbinării de linii). O făceau doar pentru a îndeplini funcţia care li se cuvenea în grupul social. Faptul că reprezentarea animală, practicată de ei, are un caracter de adevăr izbitor nu presupune în mod fatal că publicul de-atunci avea gusturi realiste: într-adevăr, adesea, aceste imagini nu puteau fi văzute decît cu mare greutate. S-a subliniat în numeroase rînduri cît de puţin accesibile erau, plasate adesea dincolo de obstacole greu de trecut, în adîncul unor galerii subterane, cufundate într-o întunecime abia atenuată de mijloace primitive de iluminat. Anumite desene de la Altamira se află la 270 de metri de la intrare; iar picturile de la Niaux sînt ascunse la 800 de metri adîncime.

S-ar putea bănui că era aşa pentru a da mai mult fast spectacolului lor rezervat vreunui prilej solemn. Nici vorbă, căci aceste imagini sînt foarte adesea suprapuse în straturi acumulate, şi nimeni nu se gîndeşte să le respecte pe cele precedente; nu mai există decît o înlănţuire şi o învălmăşeală inextricabilă de linii încîlcite. Adesea specialiştii au trebuit să dea dovadă de o răbdare incredibilă pentru a descurca aceste labirinturi. Nici vizibilitate, nici lizibilitate! Rostul acestor imagini este altul, ceea ce s-a arătat adesea. Mentalitatea primitivă este magică şi se întemeiază deci pe ideea că partea echivalează cu întregul. Vrăjitorul întîrziat în timpurile noastre moderne continuă să creadă (sau să facă să se creadă) că, acţionînd asupra părului şi bucăţelelor de unghii ale unei persoane, acţionează prin solidaritate chiar asupra ei. Aparenţa, şi ea, este parte dintr-o fiinţă; deci o angajează. A o capta înseamnă a-ţi aroga drepturi asupra ei. În zilele noastre încă, unii negri, indieni refuză cu teamă să se fotografieze. Nu credea egipteanul din Antichitate că e de ajuns să aşeze lîngă mort imaginile fiinţelor şi lucrurilor necesare confortului vieţii sale postume, ca acestea să-i ofere aceleaşi foloase ca şi originalele?

Noţiunea dublurii magice stă la baza artei preistorice. Riturile de vrăjitorie practicate asupra picturii sau sculpturii angajează soarta animalului pe care-l reprezintă. Frobenius a povestit o amintire dintr-o călătorie africană, care dovedeşte că sistemul se mai folosea în 1905 *. Numeroşi specialişti ai preistoriei au menţionat săgeţi sau suliţe, urme de lovituri de care sînt străpunse uneori operele preistorice; ele confirmă instrumentele unei „magii de destrucţie".

* FROBENIUS, *Histoire de la Civilisation africaine*, N.R.F., p. 109.

Alte semne demonstrează tot atît de peremptoriu practica unei complementare „magii de reproducere", căci trebuie ca vînatul să abunde pentru a putea fi doborît după pofta inimii (fig. 103). Leroi-Gourhan a pus accentul asupra acestui simbol sexual.

Aplicat numai acolo unde se dovedeşte eficace, adică la animal, realismul magdalenian dispare în toate celelalte situaţii, dovadă evidentă că nu răspunde unei nevoi artistice: reprezentarea omului, cînd apare în mod excepţional, nu mai posedă nici unul din caracterele veridice.

În plus, acest realism nu este legat, cum era în veacul al XIX-lea, de practicarea observaţiei. Omul preistoric, inaugurînd dezbaterea asupra căreia s-a deschis acest capitol, nu lucrează după natură. Niciodată nu se gîndeşte la un animal anume, localizat. Pentru ca magia să acţioneze, trebuie să nu rişte să-şi restrîngă efectele doar asupra unui animal anume care nu va avea în nici un caz şansa de a-i ieşi în cale la vînătoare: trebuie să angajeze, deci să conceapă specia, cît mai vastă, cît mai cuprinzătoare, pentru a beneficia cît mai mult de pe urma riturilor practicate asupra imaginii. Ea ţine să se lege de un adevărat concept, cel de mamut sau de urs. E vorba aici de o nevoie de generalizare prin formă, necesară ca şi în cazul simbolului.

La aceasta tinde şi execuţia. Omul din magdalenian e fără îndoială realist, dar în maniera desenatorilor foarte evoluaţi, ca Toulouse-Lautrec; senzaţiile optice, jocul lor de pete colorate sînt înlocuite în mod arbitrar de un contur, exprimat şi acesta printr-o linie foarte concentrată, plină de semnificaţie pentru că este un inteligent rezumat al unor trăsături caracteristice. A degaja această structură expresivă, în mod oricît de instinctiv, presupune o operaţie de sinteză foarte avansată. Nu e vorba deci de realism, în sensul supunerii faţă de faptul vizual, ci de muncă pentru a asimila mental şi pentru a transpune grafic. Întemeiat desigur pe experienţa simţurilor, spiritul degajă un tip. Observaţia este un punct de plecare, de multă vreme depăşit şi integrat, cînd artistul îşi desăvîrşeşte opera.

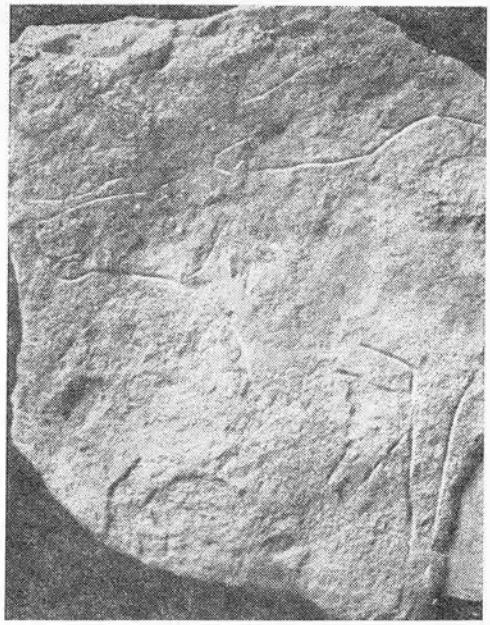
DESPRE UN ACADEMISM PREISTORIC – Este deci fatal ca arta preistorică să fie o artă de convenţie; vreau să spun că reprezintă tipuri care au fost îndelung elaborate, de generaţii de creatori. Uneori izbucneau chiar fulgerătoarele descoperiri de geniu. Din ziua în care părea realizat, desenul tip căpăta prestigiu şi fixitate; el devenea o reuşită preţios conservată şi transmisă mai departe.

Dacă se înlătură accepţiunea peiorativă a termenului, se poate spune că realismul preistoric este, de fapt, un academism. Se cunosc mai cu seamă, acele pietre de rîu portative care, ieşind dintr-un „atelier", puteau fi difuzate şi serveau la mari distanţe drept un fel de „tipare". Este clar la Altamira, la Font-de-Gaume, că aparenta diversitate a animalelor poate fi redusă la un număr restrîns de modele. Unul din bizonii din această grotă, întors spre stînga, se regăseşte aproape identic dar întors spre dreapta, după cum în peştera de la Altamira, cîteva uşoare variante sînt de ajuns pentru a transforma bizonul împovărat într-un bizon care aleargă întorcînd capul.

Mai mult chiar: s-a găsit în 1926, gravat pe o piatră de rîu la La Genière, în l'Ain, conturul celui de la Font-de-Gaume, care este în Dordogne; ecoul acestuia din urmă, uşor deformat (aceste transferuri presupuneau cu siguranţă releuri) este perceptibil la Altamira, adică lîngă Santander! Este evident că unele „şcoli" aveau repertorii de siluete, rodul unei îndelungi maturaţii şi nu al unei impresii culese pe viu, iar aceste reţete difuzate erau sursa activităţii artiştilor locali. Dovadă *, cerbul care boncăluieşte, de la Limeuil, unde deco-

* PIJOAN, *Summa Artis*, vol. VI, p. 72.

Uneori, neputința artistului preistoric de a nimeri conturul corect al desenului arată că a încercat doar să copieze un model
110. *CERB BONCĂLUIND DIN LIMEUIL.* Muzeul din Saint-Germain-en-Laye.



ratorul, în urma unui decalaj al liniilor pe care le copia, s-a aflat în imposibilitate de-a o scoate la capăt și a abandonat figura pe care nu mai știa cum s-o termine (fig. 108, 109 și 110).

Experiența preistorică, asupra căreia m-am oprit îndelung, pentru că reprezintă o mărturie excepțională, unică, asupra genezei simțului artistic, impune mai multe concluzii: tendința figurativă și tendința abstractă apar încă de la origini și împreună; se asociază uneori îmbinîndu-se, alteori succedîndu-se. Realismul cel mai desăvîrșit, cel din epoca magdaleniană, corespunde unei culmi a acestei arte dar nu e defel o copie docilă a naturii; spiritul care transpune, organizează, legiferează, are o pondere egală cu cel al observației vizuale.

Așadar, dacă asemănarea cu natura nu poate fi un obstacol în calea celei mai elevate arte, așa cum pledează unii astăzi, ea nu apare nici ca o datorie firească, spontană a acestei arte, deoarece ia naștere dintr-un imperativ exterior, de ordin magic. Oracolul primelor timpuri ne-a dat un răspuns ambiguu, excluzînd orice formulă simplistă. Exemplu acele Venus aurignaciene unde figurația și abstracția se echilibrează într-un chip uimitor.

2. TRADIȚIA OCCIDENTALĂ: DIN ANTICHITATE ÎN EVUL MEDIU

Așadar către Occident, vatră a realismului, trebuie să ne îndreptăm bateriile dacă vrem să sesizăm rațiunea de a fi și ponderea acestei forme de artă. Vocația constantă a civilizației născută în Grecia și în bazinul mediteranean a fost întotdeauna de a sluji realul: „Să ne prefacem în stăpîni și posesori ai Naturii", spune Descartes.

ESTETICA GREACĂ — MIMESIS – Nu e *mimesis*-ul baza unei estetici? El va căuta să ajungă la fapte prin simțuri, să fie o relatare exactă prin intermediul ochilor, ferindu-se de preconceput sau de imaginar; să organizeze datele astfel

culese potrivit legilor înţelegerii raţionale şi să ne ajute să ni le însuşim. Şi sensibilitatea permite asocierea la lumea exterioară, chiar mai bine, dar tradiţia noastră nu-i face loc decît cu rezervă şi control. Legătura sensibilă păstrează într-adevăr un caracter personal, în timp ce înţelegerea, acest enorm efort de a depăşi individul, atinge universalul. Acesta este programul stabilit de Grecia şi menţinut prin tot ceea ce se revendică, mai mult sau mai puţin, de la ea. Evidenţă senzorială şi claritate raţională se constituie aici în „binom", prima fiind temelia celei de-a doua, dar a doua verificînd-o pe prima.

Se poate vorbi aşadar de realism la propriu, căci el nu cunoaşte decît termenul iniţial şi vrea să-l ignore pe celălalt. El nu se poate identifica nicicum cu arta greacă; aceasta îl include dar îl depăşeşte. Filozofia dominantă, cea a lui Platon, să nu uităm, merge pînă la a denunţa o adevărată ne-fiinţă, μή ὄν, în această lume materială pe care o percepem cu ajutorul simţurilor şi recurge la gîndire pentru a atinge unica realitate autentică: Ideile.

Realitatea concretă, cum o numim astăzi, nu e deci valabilă în ochii săi decît în măsura în care, transmutată de spirit, se apropie de Fiinţa imaterială. „Frumosul nu are forme sensibile", enunţă *Banchetul*. Astfel, pentru Platon, el este mai uşor de sesizat în orice figură abstractă, cînd se construieşte cu rigla şi compasul, decît în amăgitoarele imagini ale tablourilor *. Iată ce ar putea justifica mai degrabă arta abstractă; de altfel aceasta n-a întîrziat să se reclame de la el.

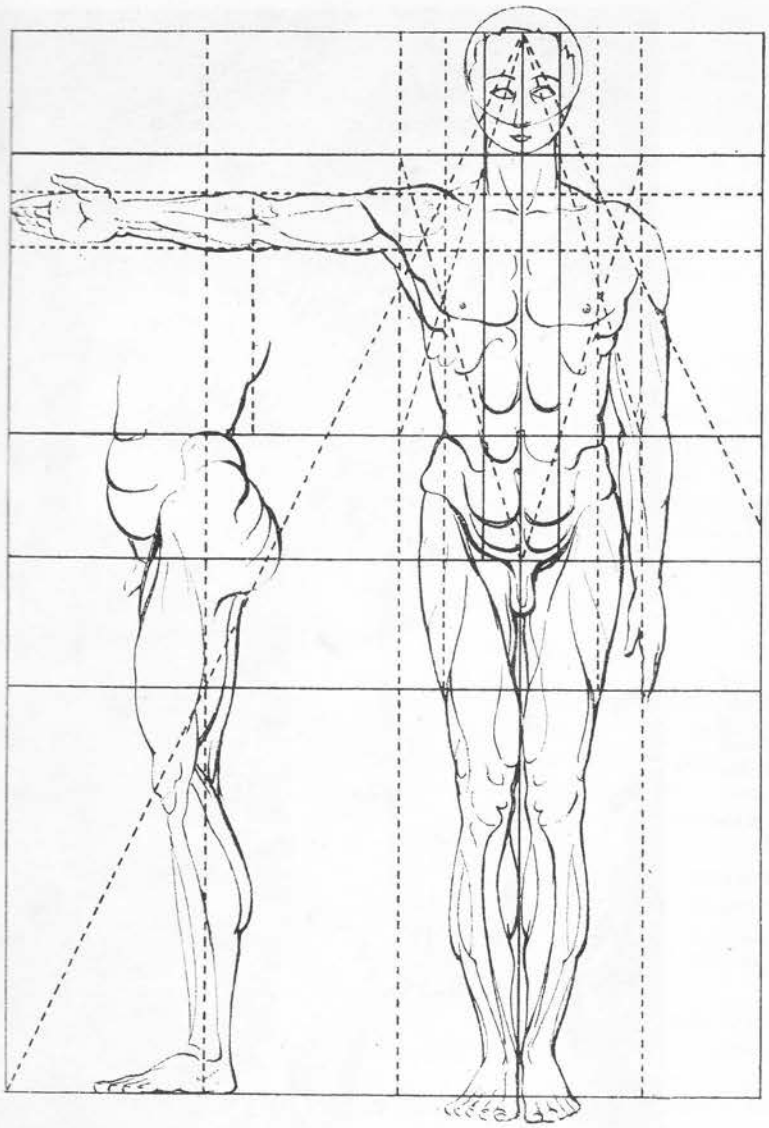
Arta greacă nu l-a urmat atît de departe pe Platon şi gîndirea sa, dar i-a păstrat amprenta. Chiar cînd şi-a plecat bucuros urechea spre doctrina iluziei totale a lui Gorgias sau spre cea a imitaţiei lui Aristotel, n-a căzut niciodată într-un naturalism pur **. În domeniul vizibilului, ea a fost întotdeauna legată de formă, deoarece este o cucerire a inteligenţei şi marchează puterea de organizare a acesteia; legată de proporţie şi de măsură, deoarece acestea aduc un ecou în materia „frumuseţii eterne pe care o evocă *Banchetul*, nezămislită şi nepieritoare . . . care nu va îmbrăca aparentul . . . fără nici o frumuseţe corporală . . . şi nimic imanent faţă de alt lucru, fiinţă vie, pămînt, cer, faţă de nimic; frumuseţe în sine, prin sine, cu sine, în eternitatea formei sale unice şi la care participă toate celelalte frumuseţi . . .". Ea nu va şti să despartă niciodată de asemănarea fizică a modelului „acea asemănare ce se realizează prin ideea de frumos" şi care nu se poate întrevedea decît prin spirit.

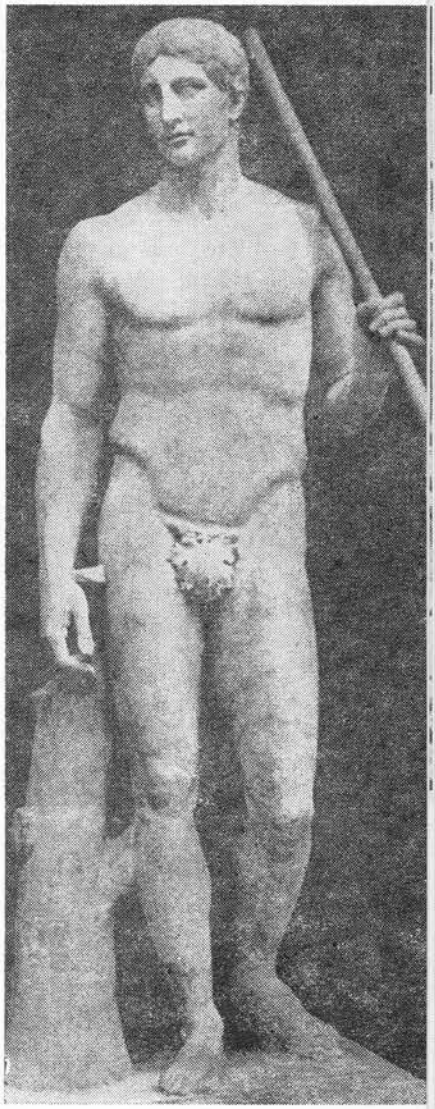
Dovadă orice capodoperă greacă: în *Doriforul* lui Policlet din Argos, s-ar putea să nu vedem decît un trup de atlet fidel redat dar sîntem obligaţi să

---

* Dar n-am văzut mai sus pe PLATON acordînd un loc în artă μίμησις (*Mimesis*-ului) imitaţiei, asemănării? Nu există aici o contradicţie? Ar fi aşa doar dacă s-ar confunda Arta şi Frumuseţea, adică Imaginea şi Ideea, dacă s-ar uita ostilitatea, dispreţul pe care Platon l-a arătat faţă de Artă şi produsele ei, tocmai din cauza incapacităţii lor de a coincide cu Frumosul absolut în esenţa lui, „neminjit de carnea omenească, de culori şi de tot felul de frivolităţi muritoare" (*Banchetul* 212 a). Pentru Platon, arta nu-i decît un divertisment, adesea corupător. Ea are ca misiune de a fixa umbrele înşelătoare din fundul cavernelor, fantasme zadarnice *ca acelea ale oglinzilor*. Pictorul se condamnă, chiar prin faptul că nu poate reproduce decît aspecte. Schuhl a desprins în mod remarcabil acest caracter esenţial al esteticii platoniciene.

** Pentru a ne dispensa de prea multe detalii, să recitim ce spunea în cîteva cuvinte remarcabile EMILE BOUTROUX în *Études sur l'Histoire de la Philosophie* (p. 186). El situa exact acest realism care, chiar pentru Aristotel, rămîne temperat de corectivele gîndirii: „Împreună cu Platon, Aristotel plasează esenţa artei în imitaţie. Arta rezultă din înclinarea omului spre imitaţie şi din plăcerea pe care i-o procură. Ceea ce imită omul e Natura, adică, potrivit filozofiei aristoteliene, nu numai aparenţa exterioară, ci esenţa interioară, ideală a lucrurilor naturale. Arta poate reprezenta lucrurile aşa cum sînt sau aşa cum trebuie să fie. Reprezentarea e cu atît mai frumoasă cu cît artistul a ştiut să desăvîrşească *în sensul naturii înseşi*, opera pe care aceasta o lasă în mod necesar imperfectă". E ceea ce numesc eu: realismul ideal.





Arta greacă, în aparență realistă, este nu mai puțin și un calcul al proporțiilor.

111. Proporțiile corpului omenesc potrivit secțiunii de aur.

112. Policlet. *DORIFORUL.*

urmărim aplicarea primului tratat teoretic asupra artei, „Canonul", pe care sculptorul l-a dăruit Greciei. Frumusețea, scop suprem al artistului, este dependentă de „simetria tuturor părților corpului, a raportului acestor părți între ele și a fiecăreia dintre ele cu întregul".

Grecia a conferit luciditate principiilor care se aflau deja implicate din instinct în *Venus* din Lespugue; pe de-o parte, a făcut din ea țelul artei; pe de alta, i-a dat o expresie riguroasă, prin raporturile proporțiilor pe care le-a situat la baza armoniei. Simultan, simțurile sînt satisfăcute printr-o verosimilitate sporită a aparențelor, dar și spiritul printr-o mai precisă conștiință a

Potrivit legendei, conturul ar fi luat naştere prin desenarea unei umbre purtate. În secolul al XVIII-lea, fizionotipul fixează, mecanic încă, asemenea profiluri.

113. Desen cu ajutorul fi. ionotipului (sec. XVIII).

Puşi să rezolve problema reprezentării volumelor pe o suprafaţă, pictorii de vase greceşti se folosesc doar de resursele liniei.

114. CÎNTĂREŢ ACOMPANIINDU-SE LA ŢITERĂ. Detaliu de pe un vas cu figuri roşii. Prima jumătate a secolului V î.e.n. Muzeul din Boston.

Frumosului, împinsă pînă la formularea matematică. Şi, odată mai mult, realismul integral păleşte... (fig. 111 şi 112).

Să evităm aşadar enunţurile prea simpliste! Tocmai dezvoltarea naturalismului va semnala aici oboseală şi decadenţă, în timp ce în perioada preistorică, părea să fie sporul de abstracţie. Nimeni nu va susţine, într-adevăr, că arta greacă a păstrat după secolul al V-lea, nivelul pe care-l atinsese. Încă de-atunci, gîndirea estetică accentua orientarea pozitivă: redarea aparenţelor, redarea expresiilor, sub egida filozofiei aristotelice.

Geniul mai practic al Romanilor va precipita această evoluţie: el va imita Grecia cu o fidelitate limitată sau, lăsat în voie, nu va mai şti să depăşească literalul.

LA ÎNCEPUT A FOST CONTURUL... — Cu toate că n-au supravieţuit decît rare exemple de pictură antică, e posibil să întrevedem cum a abordat ea, în funcţie de epoci, problema realului. Ce rămîne din pictura greacă, în afara vaselor? E trist să ne amintim că în Renaştere mai dăinuiau la Paestum, unde s-au făcut şi gravuri după ele, exemplare din secolul V... Ceramica, anumite decoraţii funerare etrusce ne dau o idee cu privire la efortul mai susţinut al grecilor de a reproduce ceea ce vedeau, rămînînd în acelaşi timp suverani, graţie faptului că dominau prin inteligenţă. Mai mult încă decît în sculptură, ei refuzau să se lase în voia mirajului simţurilor, căci pictura, impunînd materialmente transpunerea formelor pe un singur plan, favorizează, face necesară distanţarea de model. Imaginea se stabileşte de la sine între ceea ce percepem şi mijlocul de transcriere.

Această modalitate, redusă încă la extrema simplitate a începuturilor, este linia, ale cărei posibilităţi erau cunoscute de arta preistorică. Grecii au vrut să explice cum a luat ea naştere: Pliniu cel Bătrîn a relatat, în *Istoria Naturală* *, cum fiica olarului Butades din Corint, „capta amore juvenis", îndrăgostită de un tînăr, care urma să plece, a vrut să reţină fericirea trecătoare. S-a gîndit să păstreze chipul prea-iubit.

Acest mit traduce una din raţiunile de a fi ale realismului, poate cea mai valabilă: dorinţa de-a înlocui fragilitatea amintirii cu neclintirea aparenţei prinse în capcana artei. Dar nu înseamnă că trebuie şi vrem să păstrăm deopotrivă emoţia care a însufleţit acele clipe? Şi iată realismul din nou depăşit de nevoia de a exprima viaţa interioară.

Va fi depăşit şi prin plastica născută dintr-o constrîngere: fata se află într-o încurcătură. Cum să procedeze? Trebuie ca natura să facă primul pas sugerînd chiar ea artificiul pentru a o surprinde: pe perete, trupul, chipul se înscriu sub forma unei umbre. Tot ceea ce este potrivnic acestei captări: volume însufleţite de pîlpîirile lămpii sau învăluite în noapte, reliefurile multiple, se reduc, pentru a se etala pe zidul neted, la o pată neagră decupată după un contur. Logodnica nu va avea decît să apuce un cărbune şi să urmărească cu degetu-i stîngaci frontiera dintre negru şi alb, *linia* sugerată. „Umbram... in pariete liniis circumscripsit". Tînărul se va mişca, umbra va aluneca, se va schimba, va dispărea. Totuşi mîine amîndoi vor fi prizonierii liniei care i-a încercuit. Astfel, datorită acestei linii, s-a formulat convenţia prin care artistul va subjuga realitatea care-l asaltează din toate părţile.

Legenda nu-i prea departe de adevăr. „Cea dintîi pictură, a observat Leonardo da Vinci, a fost doar o linie trasă în jurul umbrei unui om lăsată de soare pe un perete" **. Multă vreme, şi mai ales în veacul al VI-lea, pictorii au folosit această tehnică a umbrei directe pentru a realiza în mod automat

* XXXV, 151.
** Manuscrisul H de la Institutul Franţei, p. 172.

Conturului i se adaugă redarea reliefurilor prin artificiul modeleului.
115. *IXION CONDAMNAT LA CHINURI VEŞNICE PRIN TRAGERE PE ROATĂ.*
Casa dei Vetti, Pompei.

transpunerea realului în plastică, atît de greu de conceput *. Pliniu cel Bătrîn ne asigură că şi Egiptenii o foloseau. „Umbra hominis liniis circumducta". Nici în secolul al XVIII-lea, fizionotipul ** care a cunoscut o mare vogă nu făcea decît să realizeze mecanic acelaşi procedeu (fig. 113).

Dar acesta nu captează decît profilurile. Nu-i nimic! Va fi obligat să exprime mai mult decît e în stare, mai mult decît releveul fidel al limitelor unei forme. Iar ceea ce nu poate spune, va sugera. Prin îndemînare, dexteritate, îşi va forţa propria natură şi va veni o zi în care va şti să evoce mai mult decît este: volum, consistenţă, mobilitate, lumină chiar. Maeştrii ceramicii greceşti ne-au făcut familiară această magie; cele mai frumoase siluete pe care le-au trasat printr-un ductil arabesc satisfac, prin intensitatea cu care le înzestrează fervoarea executantului, tripla ambiţie pe care primele pagini ale acestei cărţi o consemnau

* EDMOND POTTIER a dovedit-o. (Recueil Edmond Pottier, 1937, pp. 262—599).

** Fizionotip — aparat alcătuit dintr-un pantograf vertical, folosit în secolul al XVIII-lea pentru a se efectua reducţii de desene, de tablouri sau pentru a se lua mulaje după modele vii. (N.tr.)

ca determinantă pentru o artă completă: evocarea realului, armonia plastică, puterea de a comunica emoţia artistului... (fig. 114).

S-ar putea arăta la fel de bine că şi culoarea a fost înzestrată cu aceeaşi polivalenţă: mai mult ca oricare altul, Matisse, pentru a respecta cu stricteţe planul tabloului pe care este etalată culoarea, o constrînge, tot aşa cum constrînge linia, să traducă tot ce scapă naturii sale: lumina, spaţiul, pînă şi „expresia", cum o numeşte el.

ANEXAREA RELIEFULUI – Dar pentru moment nu este vorba decît de realism. Preocuparea crescîndă pentru realism va forţa linia — căreia încă din preistorie i s-a adăugat culoarea — să imite nu numai ceea ce răspunde naturii sale ci şi ceea ce o depăşeşte. *Trompe-l'œil*-ul îşi începe cariera: să dea iluzia a ceea ce nu se poate calchia.

Mai întîi volumul. În zilele noastre, Pierre Bonnard va mai declara: „A reprezenta pe o suprafaţă plană mase aflate în spaţiu, iată problema desenului". Grecii şi-au pus-o şi ei. Au inventat modelajul şi chiar racursiul. Xenocrat, vorbind de Pausias, care înfăţişase un bou, zicea, folosind aproape aceiaşi termeni ca Bonnard, că a „dat dovadă de o mare artă în a reprezenta relieful unor imagini pe o suprafaţă plană şi în a le reprezenta prin racursiu". Romanii ne-au lăsat cîteva exemple desăvîrşite în această privinţă.

O convenţie tacită va admite că partea cea mai proeminentă, cea mai apropiată de ochi a unei forme e cea care iese în evidenţă, deci la lumină; ea va fi cea mai clară; cea care se îndepărtează va rămîne în întuneric. Progresia continuă a umbrei va impune deci spiritului noţiunea unei suprafeţe care se roteşte, a unui modeleu. Astfel o presupusă profunzime se inventează acolo unde masele înaintează şi se retrag (fig. 115).

Artistul magdalenian din Altamira, care folosea protuberanţele boltei stîncoase gentru a oferi oarecare consistenţă reală bizonilor săi, remarcase deja că efectul poate fi subliniat printr-o culoare mai deschisă în locul unde urmează să se bombeze. Tot aşa, la Font-de-Gaume, acolo unde se bănuieşte o proeminenţă, culoarea se rarefiază lăsînd să transpară nuanţa deschisă a peretelui *. Dar la celălalt capăt al veacurilor, Leonardo da Vinci se extazia necontenit văzînd puterea pe care o are pictura „de a arăta un corp în relief detaşîndu-se pe o suprafaţă plană". El mai observă ce „lucru miraculos pare pictura: ea face palpabil impalpabilul; prezintă obiectul plan în relief şi produce un efect de depărtare pentru lucrurile apropiate" **.

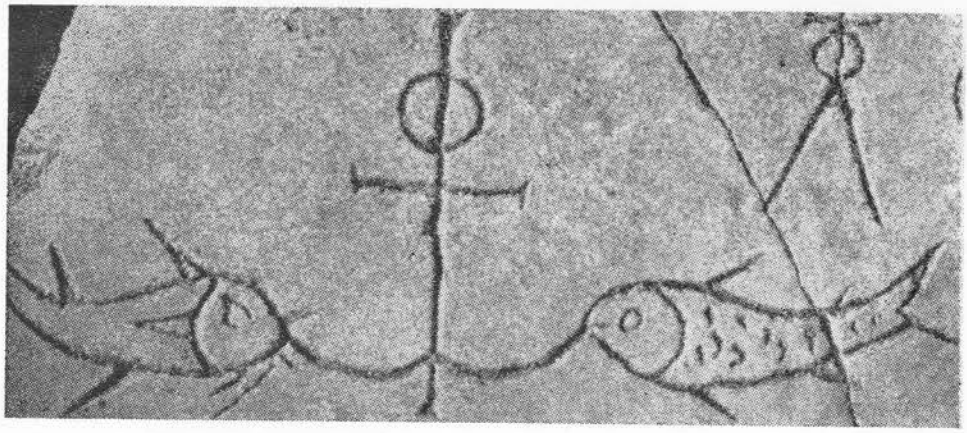
CREŞTINISMUL ŞI CRIZA REALULUI – Pînă la sfîrşitul Antichităţii, realismul occidental, consolidat în timpul ultimelor veacuri, n-a avut ochi decît pentru armonia plastică. Din ziua în care Orientul a început să se infiltreze, realismul s-a găsit în faţa exigenţelor potrivnice ale expresiei spirituale. El a capitulat mai întîi sub lovitura şocului, apoi şi-a restabilit treptat autoritatea. Cultele asiatice, propagate de legiunile romane, pregătiseră terenul.

Creştinismul va produce o răsturnare prin revelaţia unui suflet nou. Dar nu e singurul: chiar aceia care se revendicau de la Platon, neo-platonicienii din veacul al III-lea şi maestrul lor Plotin, reacţionau şi ei împotriva dicteului simţurilor, împotriva cultului vizibilului şi al palpabilului, doreau să le încalce. „Artele, spunea Plotin ***, nu se mărginesc să imite obiectele care se oferă privirilor noastre", ele trebuie să „separe forma de materie şi să vadă frumosul

* Este procedeul invers modeleului prin care Anticii „ridicau" progresiv umbra şi nu, ca aici, lumina (fig. 104 şi 105).

** Manuscris 2038, Biblioteca Naţională.

*** *Eneade*, VI, Despre Frumos.



Începuturile artei creştine corespund unei crize a realismului, căruia îi substituie simbolul.
116. *SIMBOLUL PEŞTELUI.* Artă creştină primitivă.

în proporţii". N-avem nimic aici care să depăşească poziţia adoptată de arta greacă şi de „realismul său idealizat". Dar dintr-o dată, mergînd pînă la capăt, sub un impuls nou şi fără îndoială oriental *, ele deschid o altă cale, în direcţia schiţată de Platon. Scopul artistului, anunţă Plotin, nu e „nici o figură, nici o culoare, nici o măreţie vizibilă". Dar ce este? Este *„un suflet invizibil"!* S-a isprăvit cu tatonările! Triada artei e constituită: Realului, Plasticii, i se adaugă Sufletul pe care arta va avea misiunea să-l sugereze, să-l pună în contact cu spectatorul; privirea ochilor va trebui să fie dublată de „privirea interioară", să-i cedeze.

Creştinismul îşi îndreaptă toate forţele în aceeaşi direcţie. Pentru prima oară, domnia necontestată a simţurilor îmbinate cu raţiunea va cunoaşte o eclipsă. Realitatea trece în altă tabără. Ea nu se mai află în ceea ce se vede. Natura, va putea scrie Étienne Gilson, analizînd gîndirea creştină din Evul Mediu „nu e ce pare-a fi; ea este simbolul şi semnul unei realităţi mai profunde . . . Ea vesteşte sau semnifică altceva", acest altceva este Dumnezeu. Dar Evul Mediu n-a făcut decît să dezvolte gîndirea sfîntului Augustin care, în veacul al IV-lea, ştergea cu un cuvînt convingerile care susţinuseră arta antică: „Trebuie să îndepărtăm spiritul de la imaginile trupeşti".

Înainte, îngrijorarea permanentă provocată de activitatea clandestină a bisericii, ca şi spiritualitatea nouă, împinsese arta creştină de la începuturi spre negarea cea mai radicală, cea mai neaşteptată a realismului occidental. Ceea ce se vede în picturile din catacombe nu mai coincide cu ce reprezintă ele: obiectul reprezentat nu va mai fi decît un simbol, un ricoşeu asupra lumii fizice, destinat să îndrepte spiritul către un sens ascuns pe care trebuie să-l atingă. Există „imagine trupească", peşte, delfin, miel sau porumbel, dar de fapt fiecare „trimite" către altceva. Nu mai este decît săgeata indicatoare aptă să dirijeze către punctul invizibilului pentru care ea nu înseamnă decît aluzia, indicativul. Realismul, direct, face loc simbolismului, deturnat şi imaginea nu e decît o etapă pe care o parcurgi, în loc să te opreşti. Aici imaginea se apropie de hieroglifă.

---

* Raporturile lui Plotin cu gîndirea orientală sînt dovedite. Discipolul său Porfir, în *Viaţa lui Plotin* (cap. III), ne spune: „Ajunsese să posede atît de bine filozofia încît a căutat s-o cunoască direct pe cea care se practică la Perşi şi pe cea care e la mare cinste la Indieni". (Vezi Olivier LACOMBE, *Note sur Plotin et la pensée indienne*, École Pratique des Hautes Études, Sciences religieuses, Annuaire 1950—1951, pp. 3 sqq.)

Exemplul peştelui este cel mai izbitor: ocolul pe care-l face simbolul e dublu. Peştele se află doar ca o aluzie la cuvîntul ἰχθύς, care, el însuşi constituie, la gradul al doilea, ca să spunem aşa, o aluzie la Hristos, deoarece literele care-l compun sînt un fel de acrostih la Ἰησοῦς χριστός θεοῦ υἱὸς σωτήρ, Iisus Hristos, fiul lui Dumnezeu mîntuitorul (fig. 116).

La mijlocul secolului al XII-lea, ilustrul abate de la Saint-Denis, Suger, va dovedi permanenţa acestei gîndiri cînd va spune, el care totuşi a avut o atît de importantă contribuţie în a insufla un elan artei gotice, reînviere a realismului: „Mens hebes ad verum per materialia surgit": realităţile materiale, palpabile, cele care fac obiectul realismului, nu se justifică decît prin infirmitatea spiritului nostru, obligat să recurgă la ele pentru a încerca să conceapă şi să atingă Adevărul suprem, care domneşte dincolo de împărăţia simţurilor şi chiar de cea a Inteligenţei. Vizibilul nu are o realitate, decît doar ca semn şi acces al invizibilului.

SPIRITUALITATEA BIZANTINĂ – Tradiţia inaugurată de Plotin, a cărui acţiune asupra sfîntului Augustin a fost atît de profundă, nu s-a stins! Ea este aceea care, înainte de a înrîuri veacurile artei romanice, a alimentat arta bizantină, al cărei compromis cu Orientul este, prin poziţia sa geografică, mult mai accentuat.

Desigur, începînd mai ales din secolele V şi VI, Biserica a preferat purelor simboluri paleo-creştine istoria sacră povestită în imagini. Şi aceasta cu preţul violentei reacţii iconoclaste din veacul IX, care era gata să înlăture din arta religioasă orice reprezentare, aşa cum a făcut cam în aceeaşi perioadă civilizaţia musulmană. Dar dacă pictura şi mozaicul fac loc atunci naraţiunii, ele nu devin astfel realiste, căci ceea ce reprezintă, ceea ce povestesc nu trebuie să reţină atenţia îndreptată spre substanţa morală ce se cuvine să fie extrasă. În pragul veacului V, sfîntul Nil recomandă într-o scrisoare adresată unui înalt funcţionar imperial să vegheze asupra acestui lucru, pentru ca „cei care nu cunosc literele şi nu pot citi Sfînta Scriptură să-şi amintească, privind imaginile, de frumoasele fapte ale acelora care au servit cu credinţă pe adevăratul Dumnezeu şi să fie îndemnaţi să imite purtarea lor". Această artă care este, desigur, departe încă de realism dar care, cel puţin, vrea să reprezinte ceva, n-o face dintr-o convingere estetică: ea nu vede aici decît un mijloc oportun pentru a atinge ţelurile religioase cărora le este devotată. Ea rămîne credincioasă injoncţiunii atît de revelatoare a lui Plotin: „să deschidă ochii sufletului închizîndu-i pe cei ai trupului".

Astfel imaginea bizantină nu se supune rigorilor unei redări fidele. Ea este perfect adaptată planului peretelui şi nu se gîndeşte să-l înfrîngă. Ea preferă nu atît să uimească spectatorul prin abilitatea unui *trompe-l'œil*, cît să pună în valoare materia însăşi din care e constituită, sclipirea mozaicurilor, scînteierea aurului, pentru a impresiona sufletul prin splendoarea luminii. Imaterială şi totuşi vizibilă, aceasta zguduie fizic nervii noştri optici, creează cu timpul o fascinaţie, aproape un început de hipnoză pe care sufletul îl poate converti într-o apropiere miraculoasă de ceea ce e divin. Artistul, printr-un demers opus realismului, nu face aluzie la lumea concretă decît pentru a favoriza acea „contemplaţie *care nu-i deloc un spectacol*, ci o altă formă de viziune, extazul" şi în care *Eneadele* lui Plotin vedeau scopul artei. Asemenea opere se adresează mai puţin privirii cît sufletului, pentru a-l proiecta spre „o uniune intimă realizată nu cu statuia, ci cu divinitatea însăşi . . ." * (fig. 117).

* ANDRÉ GRABAR a arătat cu o remarcabilă pătrundere cum explică filozofia lui Plotin, a cărui influenţă asupra creştinismului a fost uriaşă, arta bizantină şi ceea ce punctul nostru de vedere instinctiv realist consideră uneori drept anomalii ale sale. *(Plotin et les Origines de l'Esthétique médiévale*, Cahiers archéologiques, I, 1935, pp. 15 sqq.)

Nu acest prestigiu religios al luminii (misticii au considerat-o întotdeauna drept cea mai mare apropiere fizică de divin) va favoriza mai tîrziu, în Occident, folosirea vitraliului? Acesta mai mult transfigurează realitatea decît o redă; o înzestrează cu o putere de iradiere în care privirea crede că simte apropierea unui alt univers, spiritualizat şi cu surprinzătoare limpezimi. Vitraliul este mozaicul Nordului, unde lumina, insuficientă, nu mai poate fi reflectată simplu, cum e în cazul mozaicului, ci trebuie să fie păstrată integral graţie trecerii sale prin sticlă.

Odată cu realul, arta creştină bizantină îşi ia cele mai mari libertăţi pentru a dezvolta mai ales unele idei şi puterea de evocare spirituală a luminii, speculînd nuanţele aurii ale mozaicului.
117. Cupola capelei palatine din Palermo.

REDESCOPERIREA NATURII – Trebuie să aşteptăm sfîrşitul veacului al XII-lea pentru ca Occidentul să-şi regăsească vocaţia iniţială. Atunci se schiţează momentul de recucerire a realului pe care arta gotică îl va face să înflorească şi care, o dată cu Renaşterea, se va alinia direcţiei antichităţii reconsiderată, plasîndu-se de acum înainte sub semnul platonismului. Între momentul în care a depăşit spiritualitatea medievală şi cel în care s-a subordonat căutării Frumosului Ideal,

realismul a cunoscut cîteva ceasuri minunate. Pentru a-şi recăpăta elanul, a fost nevoie ca noţiunea de Natură să-şi afle din nou consistenţa şi autonomia, ca aparenţele vizibile să fie preţuite în sine. Atunci artistul a fost din nou tentat să le capteze cu exactitate.

Filozofia lui Aristotel, reînsufleţită de comentatorii săi arabi, a fost premergătoare acestei schimbări radicale. S-a deşteptat credinţa că nu putem atinge altă realitate decît cea a simţurilor, cea care ne e dată prin „formele sale cuprinzătoare şi sensibile". Această convingere a însemnat atunci succesul filozofiei nominaliste, care denunţa în ideile generale, în abstracţiuni, un artificiu de gîndire; ea nu vedea în ele ceva mai consistent decît cuvintele care le desemnau, i se păreau un zgomot de vorbe, „*flatus vocis*".

Imboldul a fost atît de irezistibil încît adversarii cei mai îndîrjiţi ai aristotelicienilor, franciscanii, au colaborat de fapt la aceeaşi evoluţie: sfîntul Francisc, deşi nu e, desigur, decît dragoste faţă de Dumnezeu, ne învaţă să-l iubim însă în creatura şi în creaţia sa. „Lăudat fii, Doamne, pentru sora Terra, mama noastră, care . . . dă rod de tot felul, flori colorate şi iarbă!" Franciscanii de la Oxford au înţeles să fundamenteze cunoaşterea pe experienţă, pe experienţa simţurilor. Numai atunci, ne încredinţează cel mai mare dintre ei, Roger Bacon, „spiritul este convins căci se bazează pe evidenţa adevărului." În afara divinităţii însăşi, dezvăluită prin căile sale, nici o propoziţie nu poate fi socotită ca adevărată (nullus sermo potest certificare) „dacă nu izvorăşte dintr-o experienţă".

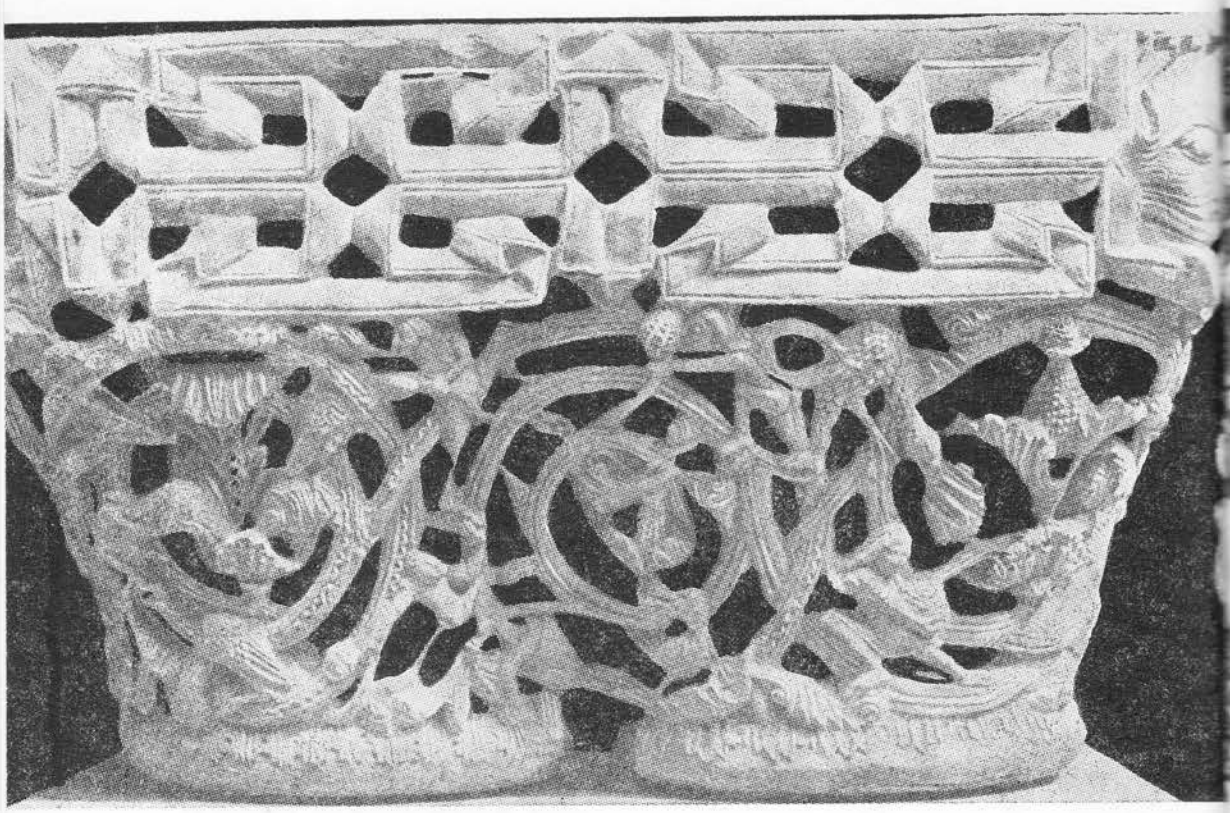
A venit ceasul cînd, în artă, sculptorul gotic renunţă la stilizările radicale ale predecesorilor romanici, pătrunşi de lecţia orientală, de-acum înainte înlăturată. El cioplеşte în piatră asemănarea exactă a figurilor divine sau sacre, cuta unui veşmînt, sau cîrlionţii din barbă; studiază planta pentru a afla conformaţia exactă a unei frunze dintr-o tufă de fragi sau a viţei de vie; el populează această vegetaţie, cum e şi cea din realitate, cu animalele cîmpului, cu păsări, cu caracterele lor distincte transcrise cu migală şi care înlocuiesc monştrii imaginari şi înspăimîntători moşteniţi din îndepărtata Asie (fig. 118 şi 119).

Plin de mîndrie, arhitectul Villard de Honnecourt scrie alături de desenul din celebrul său album în care a înfăţişat un leu: „Ei bine, să ştiţi că acest leu a fost plăsmuit după natură". Grijă cu totul nouă ce caracterizează în mod deosebit secolul al XIII-lea! Grijă pe care o zeflemiseşte chiar Jean de Meung, în partea a doua din *Le Roman de la Rose*, la sfîrşitul aceluiaşi secol. Vorbind despre artist, el remarcă:

Prea plecat în faţa naturii . . .
Mult se trudeşte să plămădească
Imitînd ca o maimuţă.

La rîndul său, pictura caută să devină „*speculum mundi*", oglindă a universului, pentru a relua titlul cît se poate de simptomatic pe care Vincent de Beauvais îl adoptă, tot în veacul al XIII-lea. Este marea înflorire a miniaturii nordice, pe care o vedem progresînd cu paşi repezi către naturalismul secolului al XV-lea; acelaşi va fi şi drumul picturii italiene. Aceasta, mai apropiată de izvoarele antice, pregăteşte noua îmbinare dintre simţuri şi gîndirea îndrumătoare; miniatura nordică, solidară cu clasa burgheză care e în plină ascensiune şi care face să triumfe spiritul pozitiv, se lasă dominată exclusiv de docila privire vrăjită.

ITALIA ŞI ADEVĂRUL RAŢIUNII – Italia, unde Bizanţul implantase o artă conformă cu convenţiile idealismului, se scutură mai greu de jugul oriental; dar ea parcurge diferit şi repede, etapele străbătute succesiv de Antichitate, al cărei exemplu reînviat o inspiră.

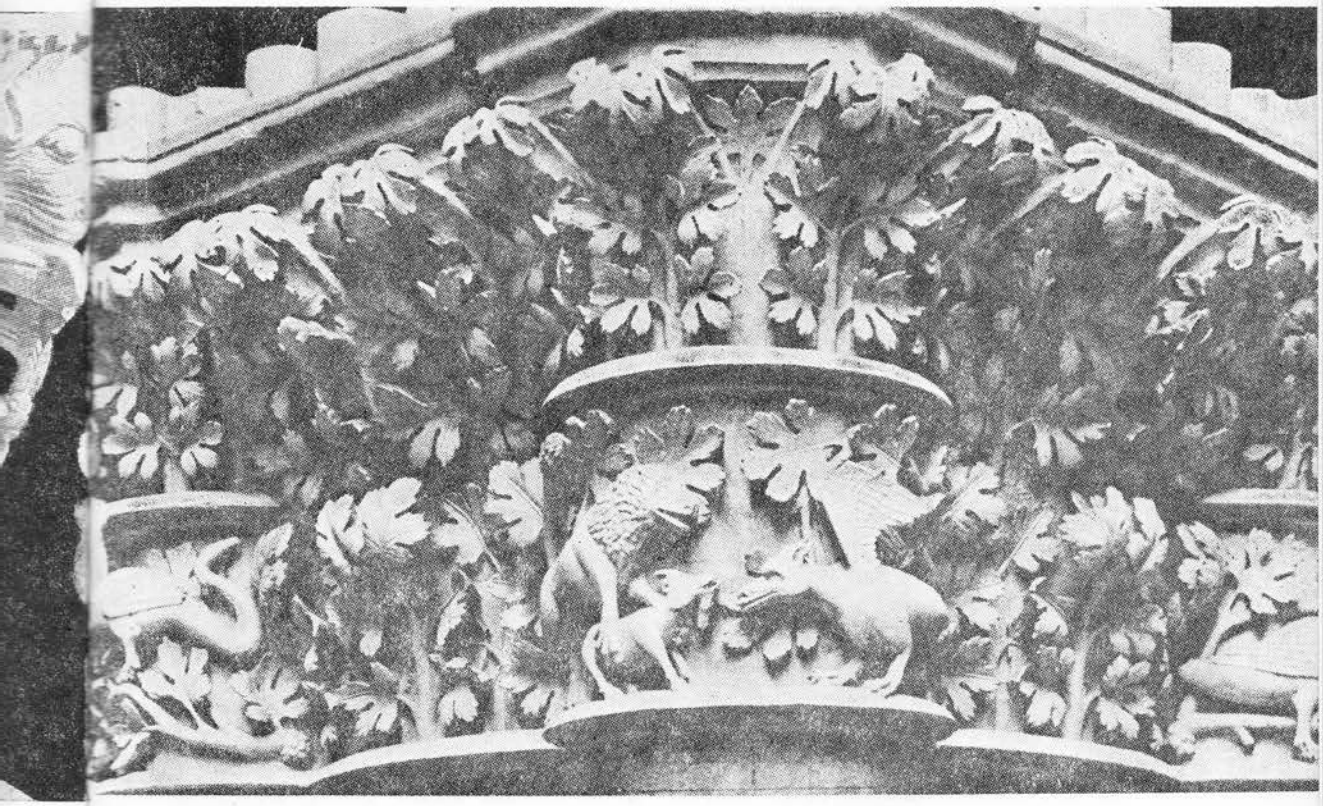


118. *CAPITEL ROMANIC* provenind din curtea interioară a bisericii Notre-Dame-de-la-Daurade din Toulouse. Muzeul Augustinilor.

Ochiul își va redobîndi domeniul vizibilului. Pictorii află, din exemplele Antichității, posibilitățile de redare ale liniei; ei ajung în curînd să egaleze ceramica greacă. Arabescul nuanțat al unui Simone Martini exprimă la fel de bine silueta Fecioarei ca și supleţea stofei moi care o înveşmîntează, ca şi grația și duioşia atitudinii sale (fig. 120).

Dar „recucerirea" realului trece prin aceleaşi etape ca odinioară; ea încearcă să rezolve volumul: modeleul creează pe baze noi iluzia de masă, pe care văzul şi chiar pipăitul își închipuie că o pot ocoli. Nu Berenson a inventat termenul de „valori tactile"? Giotto, Masaccio marchează etapele triumfale ale acestei căutări (fig. 121).

Nu era de ajuns să se scoată forma în relief; trebuia, printr-o inițiativă complementară, să se adîncească o suprafață unde forma să se poată eşalona pe diferite planuri. Soluția italiană a fost perspectiva, rețea ideală de linii ce converg spre un presupus punct de fugă. Îmbinarea echilibrată a simțurilor cu raţiunea, scumpă mediteraneenilor, a aflat în perspectivă una din cele mai uimitoare reuşite: nu se bizuie ea în acelaşi timp pe certitudinea simțurilor amăgite de iluzie şi pe legile raționii, logice şi calculabile, care constrîng spaţiul, prin esență difuz, să accepte un punct centralizator şi unificator? Astfel pentru italieni perspectiva a însemnat mai mult decît un procedeu tehnic: o ştiinţă nobilă în care spiritul putea încerca deplinele satisfacții ale unui joc superior. Uccello „nu s-a ocupat, spune Vasari, decît să rezolve probleme de perspectivă dificile şi imposibile... Aceste studii îl absorbeau şi-l zăpăceau pînă într-atît

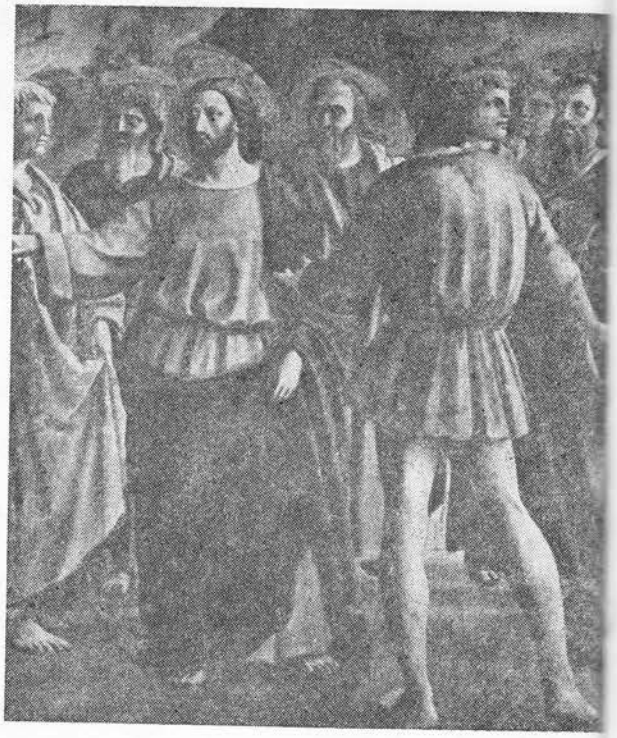


Între arta romanică şi arta gotică se situează revalorificarea realismului.
119. *CAPITEL GOTIC.* Naosul catedralei din Reims. Secolul al XIII-lea.

încît rămînea săptămîni şi luni întregi închis în casă, fără să lase pe nimeni să-l vadă". Sfătosul cronicar ne povesteşte că, aplecat pînă-n zori deasupra acestor construcţii anevoioase care-l captivau, răspundea din atelierul său: „O, ce lucru minunat perspectiva asta!" reproşurilor soţiei care, părăsită de dragul acestor plăceri prea abstracte, îl chema în patul conjugal.

Astfel renaşte, concomitent cu realismul, elaborarea mentală. Resurecţia gîndirii greceşti e stimulată de sosirea masivă a savanţilor bizantini care caută refugiu în Italia, mai ales după cucerirea Constantinopolului de către turci în 1453. Platon predomină din nou; gîndirea sa face obiectul unui adevărat cult, al cărui mare preot este Marsilio Ficino, iar Academia platoniciană din Florenţa este Colegiul Sacru; el îi zdrobeşte pe adepţii întîrziaţi ai lui Aristotel, al cărui ultim bastion era Universitatea din Padova. Frumosul Ideal îşi reia locul şi va cunoaşte zile fericite pînă în veacul al XIX-lea.

BURGHEZIA FLAMANDĂ ŞI REDAREA MATERIEI – În Nord, dimpotrivă, se afirma în exclusivitate realismul. Aici ajungea şi se împlinea elanul imprimat de gotic în veacul al XIII-lea şi care fusese transmis picturii prin intermediul miniaturii. Se cunoaşte rolul pe care Ceaslovul din Torino l-a jucat în formarea lui Van Eyck. De ce această vocaţie realistă atît de hotărîtă? Factorul social a avut un mare rol. Realismul e favorizat de clasele care se conformează mai puţin culturii ca scară de valori stabilite, de clasele cele mai îndepărtate de aristocraţia care întreţine o voinţă, convenţională sau nu, a calităţii.



Pornind să recucerească realul, arta italiană regăseşte arabescul contururilor şi valoarea lor.

120. SIMONE MARTINI. *BUNAVESTIRE.* Partea centrală. **Muzeul Uffizi.** Florenţa.

De la Giotto la Masaccio, se redescoperă puterea modeleului.

121. MASACCIO. *TRIBUTUL BANULUI.* Detaliu. Biserica delle Carmine. Florenţa.

Printre aceste clase, cea care a dat fără îndoială dovadă de cele mai *terre-à-terre* gusturi, a fost întotdeauna burghezia: clasă de negustori, obsedată profesional de valoarea materială a produselor pe care le negociază, obişnuită să cîntărească atent, să cumpănească, să estimeze cu grijă, e mai mult ca oricare alta specializată în aprecierea concretă. Gelozia şi ura ei faţă de aristocraţie o împing să discrediteze, batjocorind adesea, valorile ideale promovate de aceasta (pînă în ziua cînd, luîndu-i locul, îi imită în parte comportamentul). Burghezia nu se mulţumeşte cu idei sau cu vorbe, ci doar cu valori negociabile.

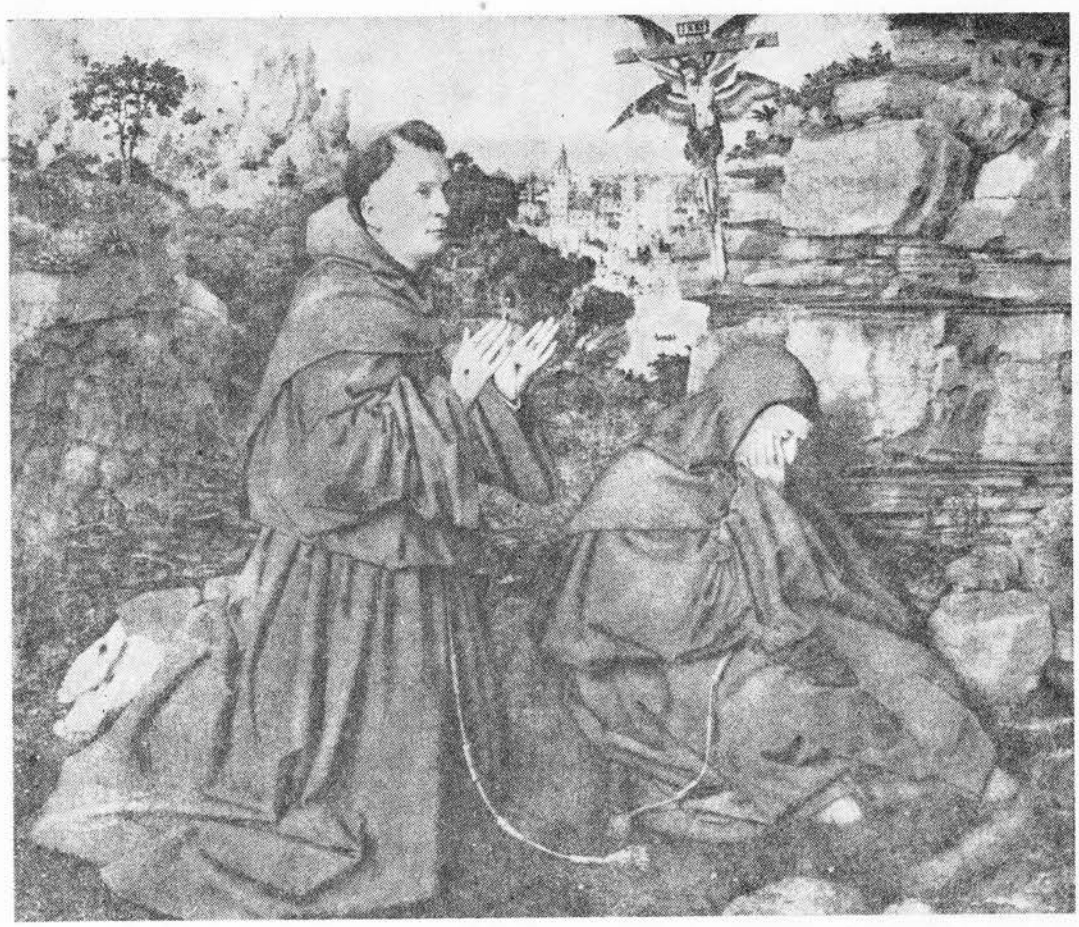
Neîndoios, ascensiunea ei treptată, începînd cu veacul al XII-lea, a avut o contribuţie în a reda Occidentului simţul direct al realităţilor sensibile, instaurat de poporul roman, prin excelenţă pozitiv. Pe măsură ce subminează arta cavalerismului, ridiculizată de ea în *Le Roman de Renard*, drept „Frumoasa Elenă" a timpurilor medievale; pe măsură ce smulge privilegiile nobilimii feudale, pentru a-i lua locul curînd în ducatul de Burgundia care, în veacul al XV-lea, va fi imperiul comerţului din Occident, ea orientează arta spre un destin paralel. În secolul al XIV-lea, observă Paul Fierens *, „începe detaşarea treptată de misticismul medieval; începe predilecţia pentru însuşirile reale ale obiectelor, pentru natura lucrurilor, spectacolul universului şi asemănarea trupurilor, chipurilor". Şi, bineînţeles, chiar în ducatul Burgundiei, în Flandra, îmbogăţite

* PAUL FIERENS, *Le fantastique dans l'Art flamand*, Bruxelles, 1947, p. 21.

de pe urma comerţului cu postavuri, realismul se va dezvolta în mod incontestabil, umbrit doar de spiritualitatea religioasă, mereu vie, rămasă ca moştenire medievală.

122. Giotto. *SFÎNTUL FRANCISC PRIMIND STIGMATELE.* Fragment. Muzeu Luvru.

Realismul italian reţine mai ales, dacă pot spune, ceea ce ochiul *cuprinde* : elementele inteligibile ale corpurilor, conturul, abstracţie prin care delimitează ceea ce vede, şi forma, abstracţie prin care le gîndeşte în spaţiu. Realismul flamand instaurează o viziune nouă, bazată pe redarea exactă a însăşi substanţei din care sînt compuse obiectele. Într-o pictură de Giotto, ochiul nu deosebeşte defel între ţesătura unei stofe şi piele : nu se reţin decît structura, modeleul, coloritul. Van Eyck, în schimb, se întreabă înainte de toate din ce sînt făcute lucrurile ; el le deosebeşte, le specifică : piatra este granit sau marmură ; stofa postav, in sau muselină. Oricare i-ar fi instinctul construcţiei, îi place să se lase amăgit



Acelaşi subiect tratat de un italian sau de un flamand subliniază contrastul dintre intelectualismul primului şi realismul celui de-al doilea.

123. JAN VAN EYCK. *SFÎNTUL FRANCISC PRIMIND STIGMATELE.* Muzeul din Torino.

de realitate, de forfota, de furnicarul ei, infinit microcosmos pe care-l deschide divizibilitatea nelimitată a detaliului (fig. 122 şi 123).

Cum orice inovaţie vine la timpul său ca răspuns la o chemare, apare o nouă tehnică pentru a permite satisfacerea unor nevoi de precizie odinioară imposibile : pictura în ulei, al cărei principiu era cunoscut dar neexploatat înainte. Pictura în tempera sau fresca, mate fiind, nu pot arăta decît anume colorituri. Uleiul poate reproduce toate combinaţiile prin care lumina, punînd în

evidenţă volume, permite să se discearnă părţile constitutive. În pastă, pictura în ulei imită materialele opace şi reflectante; ea este destul de grasă pentru a se preta capriciilor penelului, devenind după dorinţă rugoasă sau netedă, lină sau nervoasă. În glasiu, ea se lasă pătrunsă la adîncimi variabile şi traduce materiile translucide unde raza, în loc să ricoşeze, se infiltrează şi se refractă. Astfel toată gama care se oferă ochiului devine susceptibilă de-a fi redată. Totalitatea percepţiilor optice se oferă fără condiţii.

În faţa problemei spaţiului, Nordul va fi tentat să deprecieze metoda lineară şi dogmatică a perspectivei italiene, prea abstractă după gustul său şi să preco-

Realismul flamand, care nu mai e în secolul al XIX-lea decît un inventar meschin, se justifică în secolul al XV-lea prin intensitatea fervorii.

124. Van Stry. CONVERSAŢIE ÎNTR-O TAVERNĂ. 1825.

nizeze înregistrarea cît mai delicată a nuanţelor obţinute prin aşezarea obiectelor la diferite distanţe: perspectiva atmosferică ia locul perspectivei geometrice; mai curînd decît forma, e reţinută, ca să zicem aşa, materia spaţiului (fig. 66).

Atît de diferit de realismul activ al italienilor care nu se mulţumeşte să înregistreze aparenţele, ci vrea să înţeleagă structura lumii, să-i pătrundă legile şi să le recreeze după propria-i analogie, realismul pasiv, receptiv, prinde rădăcini tot mai mult. Vine o zi cînd fervoarea religioasă care, aşa cum am văzut la pictorii primitivi, înălţa acest realism mai presus de el însuşi, descreşte, se stinge. Burghezia nordică a veacului al XVII-lea, care prin protestantism se rupe de seducţiile emotive şi lirice ale cultului catolic, va ajunge să nu mai aprecieze decît stricta iscusinţă a redării plastice; nu va mai fi capabilă nici măcar să perceapă geniul unor artişti care vor sfărîma carcanele prea strîmte, iar unora ca Rembrandt, Hals, Vermeer, Ruisdaël necunoscuţi, dispreţuiţi chiar, îi va prefera pe mediocri, artizani ai picturii, a căror obiectivitate exclusivă va fi fără cusur dar şi fără fior (fig. 124).

EPOPEEA REALISTĂ – De ce, totuşi, reducerea cu orice preţ a picturii la veridicitatea urmărită din secolul al XV-lea pînă în secolul al XVII-lea, păstrează, la marii maeştri care au acceptat-o ca pe-o disciplină, de la Van Eyck la Vermeer, o asemenea forţă artistică pe care epoca noastră, îndreptată spre obiective opuse, nu se poate împiedica s-o recunoască? De ce în veacul al XIX-lea ea pare odioasă la un Meissonier? Pentru că acesta se rezumă să-şi ofere penelul şi o îndemînare lipsită de strălucire; el abdică în non-creaţie; el nu mai este decît un ecou docil a ceea ce vede. În marile epoci, realismul rămîne activ şi creator; el este *un mijloc de expresie* prin însăşi fervoarea sa faţă de spectacolul lucrurilor; el transmite o stare sufletească, mai atenuată în secolul al XVII-lea dar care, în veacul al XV-lea, era aproape o forţă lirică (fig. 54 şi 125).

Măreaţa aventură a Occidentului a constat în această pornire spre asaltul lumii exterioare, în convergenţa oricărui efort omenesc spre un singur ţel: supunerea naturii. Cucerirea de altfel nu s-a sfîrşit. Drept care Occidentul şi-a lansat atunci corăbiile pe oceane şi a descoperit continente nebănuite; a explorat cu gîndul structura cosmosului. În Evul Mediu, abandonarea totală în voia Domnului slăbise în mod considerabil efortul ambiţios al omului. În secolul al XV-lea, el începe să-şi regăsească elanul şi poftele: de-acum înainte, oricare i-ar fi credinţa în Dumnezeu, el se bizuie înainte de toate pe sine însuşi, pe resursele inteligenţei şi ingeniozităţii, ale cunoaşterii sale. Natura încetează de-a fi în primul rînd creaţia, chipul minunat al Domnului; ea este un cîmp oferit dorinţelor omului care se măsoară cu ea.

Atunci artistul, mînat de acelaşi elan, încearcă să capteze cu privirea prada mîinilor avide ale umanităţii. Sondează şi el în felul său universul, pătrunde cu pasiune taina aparenţelor lui, cu gîndul de a le egala. După cum realismul preistoric căpăta datorită funcţiei sale magice o încărcătură interioară înălţătoare, cel din secolul al XV-lea vine cu o ambiţie înflăcărată ce transformă epoca într-un moment culminant al istoriei.

După cum, iarăşi în secolul al XIX-lea, alături de sterilul realism oficial, la fel de servil în faţa modelului pe care-l reproduce ca şi în faţa predecesorilor pe care-i imită, există un altul, impresionismul. Şi el participă la febra din nou devoratoare a ştiinţei contemporane; recuperează şi el acea virtute pozitivă, eficientă, acea voinţă de creaţie pe care o ignoră realismul steril imitativ, deci negativ, în care se complace un public necunoscător.

125. Van Eyck. *SOȚII ARNOLFINI.* National Gallery. Londra.

3. TIMPURILE MODERNE

DESĂVÎRŞIREA ŞI DISPARIŢIA REALISMULUI

SUPUNEREA realului nu se încheiase: rămîneau alte etape de parcurs. Nu visa oare pictura să înregistreze tocmai forma, spaţiul, materia? Da, în cazul cînd cunoaşterea la care ne referim este deopotrivă a mîinii ca şi a privirii. Dar consistenţa şi volumul pe care un obiect le oferă pipăitului, faimoasele ,,valori tactile", acesta să fie esenţialul veridicităţii? Courbet dacă-ar fi afirmat: ,,Nu pictez decît ceea ce văd", alţii i-ar fi răspuns bucuros: ,,Nu pictez decît ceea ce pot pipăi."

ADEVĂRUL SPIRITULUI ŞI ADEVĂRUL OCHIULUI – Wölfflin a determinat cu multă subtilitate că acesta era gajul veridicităţii, adevărata sa piatră de încercare, dacă se poate spune aşa, pentru o întreagă familie de spirite, cea a clasicilor, opuşi barocului, pasionaţi de insesizabil. În pagini frumoase şi pătrunzătoare, el a analizat opoziţia ,,imaginii tactile" şi a ,,imaginii vizuale", gustul pentru ,,lucruri aşa cum sînt" şi ,,aşa cum par".

Marele istoric a arătat că această dualitate corespunde şi cu două faze cronologice prin care arta a trecut succesiv. ,,Limitarea corpurilor, în acelaşi timp viguroasă şi clară, dă contemplatorului siguranţa că atinge realitatea cu degetele. Acţiunea privirii (cînd urmăreşte o formă) seamănă cu cea a mîinii care pipăie obiectul urmărindu-i contururile; astfel, modeleul, reproducînd gradaţia luminii aşa cum există ea în realitate, se adresează simţului tactil. În schimb, o prezentare picturală prin simple pete exclude această analogie." Cînd cea din urmă a triumfat, ,,a rezultat cea mai tranşantă schimbare de orientare pe care a înregistrat-o istoria artei" *.

Wölfflin e tentat să vadă aici o renunţare la real în avantajul subiectivului. De fapt, renunţarea la bazele sigure de verificare pe care le constituie pipăitul a avut drept urmare o desprindere progresivă de stricta obiectivitate: ea a permis dezvoltarea crescîndă a interpretării libere necenzurate. Dar aceasta a fost o consecinţă, neprevăzută de altfel, şi nu o cauză.

La obîrşie, artistul nu s-a angajat pe această cale decît pentru a-şi perfecţiona, pentru a-şi extinde realismul. El nu putea bănui unde avea să-l ducă pînă la urmă: la prăbuşirea acelui realism ale cărui resurse credea la început că le sporeşte. De fapt, l-a dezvoltat pînă cînd l-a dizolvat!

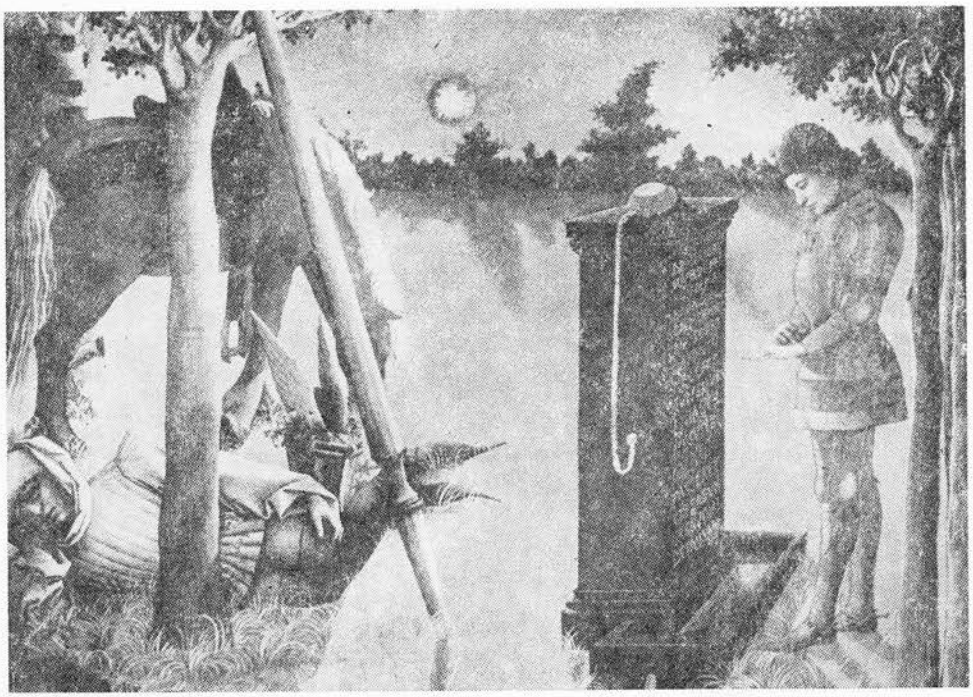
Evenimentul a fost prea important ca să nu ne oprim să-l examinăm: din ziua în care realismul a căutat să se elibereze de servitutea ,,tactilului", era fatal ca, luîndu-şi zborul, să piardă contactul cu pămîntul, pentru a se evapora în nori şi în lumină, aşa cum s-a întîmplat cu impresionismul.

Descendenţa greco-latină, bazîndu-se aproape exclusiv pe datele simţurilor şi pe structurile inteligenţei, manifestînd pentru forţele emoţiei o confuză şi tulbure neîncredere**, trebuia în mod necesar să caute sprijin în tot ceea ce înseamnă obiect de măsură: suprafaţă delimitată de contur, formă afirmată prin volume, materie care are densitate şi greutate, prezenţa lor în concret. Într-adevăr, simţurile au ca funcţie explorarea spaţiului; ca urmare, inteligenţa — aşa cum demult a demonstrat Bergson, în mod magistral — i s-a adaptat perfect: ea gîndeşte în termeni de spaţiu, limbajul îşi află aici comparaţiile pentru a exprima pînă şi imaterialul. O artă bazată deopotrivă pe simţuri şi pe raţiune

---

* HEINRICH WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Paris, 1952, p. 24.

** Chiar ARISTOTEL care acordă artei darul de a exprima şi de a ,,purifica" pasiunile, vrea ca ea să ,,*ordoneze* sensibilitatea şi în acelaşi timp s-o zguduie".



Începînd din secolul al XV-lea, realismului obiectelor i se adaugă realismul luminii.
126. MAESTRUL INIMII CUPRINSE DE DRAGOSTE. *RĂSĂRIT DE SOARE.* Cartea Regelui René de Anjou. Muzeul Albertina, Viena.

ajungea în mod imperios să definească totul prin forma recognoscibilă*. Dincolo începea vagul şi neverificabilul.

Realismul, o dată înstăpînit pe bazele sale solide, va avea totuşi ambiţia să se aventureze în acest domeniu aleatoriu şi să-şi creeze mijloacele cu ajutorul cărora să-l poată exprima. Arta nu face decît să urmărească, o dată mai mult, un demers paralel cu cel al spiritului omenesc. Cunoaşterea, şi ea, a crezut mai întîi că se poate baza exclusiv pe realităţile spaţiale, pe „solid": a măsurat corpurile, a studiat structura lor, raporturile dintre ele, acţiunile lor reciproce, acţiunea mecanică a maselor lor, acţiunea chimică a substanţei lor.

Apoi, grăbită de evidenţa lacunelor şi insuficienţei sale, şi-a extins încet ambiţiile la forţele imateriale, *imponderabile*; a înţeles că fizica nu se rezumă doar la consistenţa corpurilor, ci cuprinde şi forţele invizibile care le animă. Nu e emoţionant şi simptomatic momentul în care Leonardo da Vinci încearcă, simultan, să cuprindă cu privirea şi cu gîndul, supunîndu-l, un fluid ca apa, cu neobositele-i vîrtejuri!

Spiritul izbuteşte să explice rînd pe rînd lumina, atracţia corpurilor, electricitatea, noţiunea de energie pură, pînă în ziua în care ştiinţa modernă va fi tentată să reducă materia, odinioară sacrosanctă, la un aspect al acestei energii înseşi, să nu considere particula-i elementară, electronul, în fond, „decît o aparenţă . . . *o localizare a acestei energii* într-un spaţiu infim" **. Amurgul

* Aşa se face, observă HENRI BERGSON în *La Pensée et le Mouvant*, că „termenii care indică timpul sînt împrumutaţi din limbajul spaţiului. Cînd evocăm timpul, ne răspunde spaţiul", p. 12.

** În aceşti termeni rezuma AUGUSTIN BOUTARIC în *Le Tableau du XX^e siècle: Les Sciences* (Paris, 1933, p. 372) consecinţele mecanicii ondulatorii.

veacului al XVI-lea era departe de aceste vremi, dar o apucase pe calea ce avea să conducă spre ele.

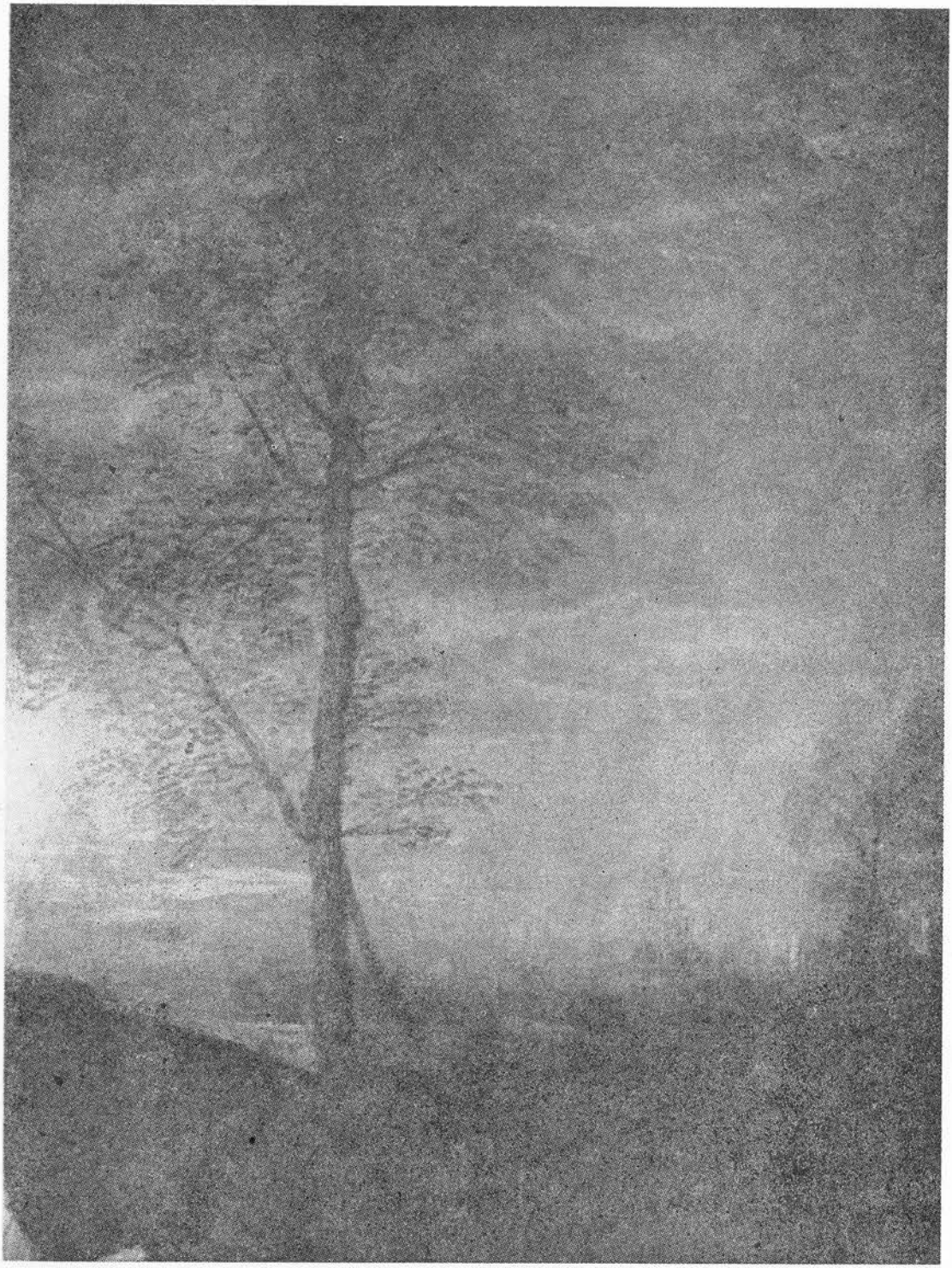
ANEXAREA LUMINII – Pînă atunci pictura considerase lumina doar ca pe un spaţiu în care formele devin vizibile; ea rămînea neutră şi anonimă, un receptacol transparent aproape la fel de teoretic ca şi eterul fizicienilor, un mediu. Şi totuşi lumina are o existenţă, variaţii, accidente; ea se manifestă. Într-o zi, artistul descoperă că ea devine un „ecleraj", cu particularitatea, personalitatea sa; este la fel de reală ca şi tot ceea ce pune în evidenţă.

Privirea nordicilor, ageră şi subtilă, i-a făcut să simtă această prezenţă încă din veacul al XV-lea: sub influenţa lor, arta veneţiană n-avea să întîrzie, cu senzualitatea care-o distinge de restul Italiei, să înregistreze palpitaţiile zilei, să arate cum zorii şi amurgul colorează şi modifică razele luminoase. Un maestru necunoscut, omul de geniu care a pictat pentru Regele René manuscrisul „Inimii cuprinse de Dragoste", a precizat, într-o suită de prodigioase capodopere, variaţiile de lumină şi umbră potrivit diferitelor ore ale zilei. De la Van Eyck şi Memling la Bellini, trecînd prin Conrad Witz, e vizibilă o întreagă efervescenţă (fig. 126 şi 127).

Dar, la sfîrşitul veacului al XVI-lea, Caravaggio avea să înfăptuiască o revoluţie de o importanţă incalculabilă. A fost printre primii care au înţeles clar viziunea clasică parţială limitată la solide şi la arhitectura lor; o asemenea viziune îl agasa, aproape o ura. El a simţit că lumina nu e numai un element complementar, ci potrivnic şi că ea poate contribui la răsturnarea primatului formelor idealizate. El a găsit un punct de sprijin pentru pîrghia cu care avea să submineze edificiul clasic. Într-adevăr, lumina, dacă nu rămîne un mediu servil care scaldă aceste forme, se manifestă modificîndu-le. Fiecare corp, fiecare obiect, în arta italiană, are un aspect definitiv, normal, atît de previzibil încît a devenit convenţie. Or raza luminoasă, dacă îndrăzneşte să se constituie şi să-şi croiască drum, reînnoieşte complet acest aspect scontat, prin insuliţele luminate pe care le face să iasă din marea de umbră, prin întunericul care absoarbe şi asimilează părţile la care ea nu ajunge. Acţionează ca un cataclism dislocînd un continent a cărui configuraţie o ştiam din hărţi. După voie, ea înghite proeminenţele obişnuite, face să ţîşnească cele mai neutre planuri. Transformă, la propriu. Ca o cătană pusă pe jaf, viol, ea taie, decupează, amputează, torturează (fig. 128).

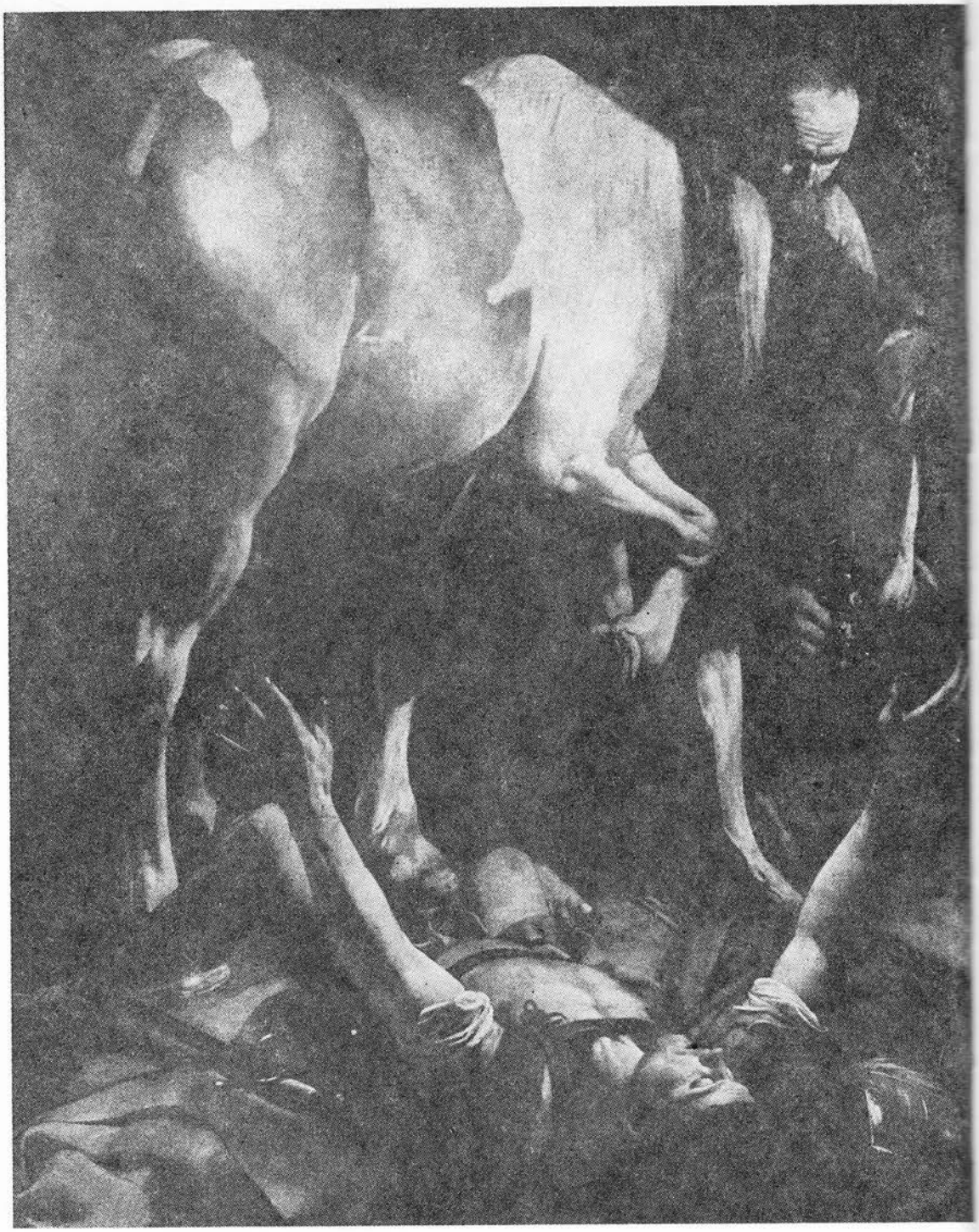
Moment hotărîtor! Îmbinarea tradiţională a datelor simţurilor cu regulile inteligenţei — fundament al artei mediteraneene — nu mai e respectat. Şcoala care se creează le repudiază brutal pe acestea din urmă pentru a nu le preţui decît pe cele dintîi. Prin formă, aflăm despre un lucru tot ce ştim ca şi tot ce sesizăm potrivit condiţiilor schimbătoare ale văzului. Caravaggio nu ţine seamă decît de hazardurile agresive ale privirii, potrivit impulsurilor luminii: un picior devine un ciot, un craniu e scobit încît aduce cu un corn de lună, dacă aşa decid prin ucaz circumstanţele expunerii lor momentane.

Pictorul îşi rezervă dreptul de-a accentua percepţia realului, dar îşi interzice s-o reconstituie, potrivit unor concepţii *a priori*. Realul idealizat degenerează în naturalism. Dar justifică oare Caravaggio dogma pasivităţii, a înregistrării optice? Nici vorbă! El conferă luminii, armă a violenţelor sale, o intensitate, pe care o pune în serviciul revendicărilor, agresivităţilor sale. Dură, implacabilă, aceasta schiţează un univers „de şoc" pe ruinele trîndăviei mentale ce caracterizează orice academism. A existat vreodată artă mai *tendenţioasă?* Ea este un prilej de tensiune. Prin lupta pe care pictorul o provoacă între elementele viziunii se manifestă brutalitatea puternică, irezistibilă a poftelor şi voinţei sale, a sufletului său pasionat şi vehement.



Arta venețiană ajunge să redea cele mai subtile nuanțe ale luminii.
127. TIȚIAN. Peisaj din *FECIOARA CU PRUNCUL*. Detaliu. Pinacoteca din München.

Caravaggio folosește eclerajul în fascicole pentru a disloca aparența obișnuită a formelor.
128. CARAVAGGIO. *CONVERTIREA SF ÎNTULUI PAVEL.* Biserica Santa Maria del Popolo. Roma.



Rezultatul este că lumina-ecleraj devine de-acum înainte o anexă a picturii. Numeroşi discipoli jalonează Europa: unii înregistrează docil noua victorie; alţii, cum ar fi în Franţa, Tournier şi Georges de la Tour, o deviază spre exprimarea vieţii interioare, transformînd-o într-o deschidere spre poezie. Ei demonstrează ceea ce ştiam de la Leonardo da Vinci, ceea ce Rembrandt va dezvolta în mod genial: că umbra nu e doar un mijloc de a renova intelectualismele secătuite; ea ştie şi să evidenţieze un mediu nedefinit de unde spiritualitatea să-şi poată lua zborul.

Claude Lorrain este acela care, în plin veac al XVII-lea, a introdus recenta cucerire a realismului într-una din acele înalte sinteze ale Adevărului, Frumosului şi Poeziei în care arta îşi găseşte desăvîrşirea. Claude Lorrain ştie să redea în iradiaţiile şi-n coloritul lor sclipirile zilei mijind în crepusculul dimineţii ca şi în cel de seară. De asemenea ştie să facă din razele ce întretaie orizontul instrumentele unei perspective convergente ce sapă vertiginos în adîncime spre soare şi rînduieşte întregul spaţiu potrivit aceleiaşi logici care dirijează liniile teşite ale arhitecturilor. Tot aşa cum ştie să obţină din acest adevăr şi din această armonie combinate un cîntec al splendorii şi al melancoliei: splendoarea vorbeşte spiritului despre domnia clasică a raţiunii; melancolia şopteşte inimii fuga iremediabilă şi romantică a clipelor precare dar intense. Astfel compune un limbaj pornit din suflet şi care se adresează sufletului. Pînă la ivirea impresionismului, pictura pare că nu va putea împinge mai departe dialogul său cu lumina, devenită de-acum înainte prizoniera sa.

ANEXAREA VIEŢII – A ajuns cuceritorul pînă la hotarele pămînturilor accesibile? Pictura a fost propulsată de lumină dincolo de domeniul formelor materiale, dar nu şi al spaţiului de care continuă să fie dependentă. Îi mai rămîne să încerce o acţiune aproape imposibilă; ea care este suprafaţă, întindere plană, va încerca să-şi înfrîngă natura pentru a pătrunde într-un domeniu fără o măsură comună: timpul, durata.

Imobilă fiind, pictura credea că nu trebuie să abordeze un subiect decît după ce şi l-a fixat mai înainte. Ciudată restricţie şi cît de arbitrară! Să impui lumii vii o permanenţă pe care n-o are, convenţie comodă a gîndirii pentru a-şi uşura o priză asupra lucrurilor . . . Asemeni trăgătorului care se antrenează pe o siluetă fixă, apoi mobilă; dar într-o zi va trebui să abordeze neprevăzutul vieţii.

De fapt, aparenţele fizice parcă nu există decît pentru a înregistra, a se supune forţelor, impulsurilor care necontenit împing, acţionează, luptă, se dezvoltă sau mor în fiecare clipă. Ambiţia de-a reproduce realul se va mulţumi oare să-i adune învelişurile moarte, pe care acesta le lasă să cadă în urmă, în cursa pe care nimic n-o poate stăvili? Nu va înfrunta ea ceea ce îi e principiul însuşi şi justificarea?

Secolul al XVII-lea avea să izbutească acest lucru, datorită nordicilor care aveau un simţ al realului mai puţin frînat de categoriile mentale decît meridionalii. Deja în veacul al XVI-lea, Bruegel, ca şi Patinir, redusese preponderenţa formei făcînd-o să se piardă în vaste întinderi panoramice, în care obiectele, mişunînd într-un furnicar, nu mai sînt decît puzderie de particule; pictorul desprindea activitatea generală care le poartă şi le confundă, după cum curenţii de pe suprafaţa moartă a eleşteului se trădează prin mişcarea de ansamblu a rămăşiţelor care plutesc presărate. În Nord, preponderenţa peisajului asupra corpului omenesc, care este sursa canoanelor măsurabile, pregătise privirea pentru acest furnicar global, dovadă chiar frunzişul. Nu este copacul stufos prototipul abordării statistice, al „legii numerelor mari", în care ochiul renunţă să analizeze elementele constitutive pentru a nu păstra decît caracterele de ansamblu?

Bruegel împinsese lucrurile mai departe. În *Orbii* de la muzeul din Neapole, el dezvolta germenele inclus în procedeul primitivilor, juxtapunînd episoadele succesive ale unuia şi aceluiaşi eveniment: el făcea să se succeadă de la stînga la dreapta fazele unei singure mişcări de cădere, care se accelerează prin trecerea de la un personaj la altul. El întrezărise chiar redarea vitezei, în vertiginoasa dezlănţuire a elementelor naturale, în furtuna din *Naufragiul* de la Viena, în panica *Ciobanului fugind de lup* de la Philadelphia, unde brazdele se lansează în spaţiu în sens invers, grăbind spre orizont, deasupra cîmpiei ce pare să cotească dincolo de zare. Va trebui să aşteptăm secolul XX şi afişul lui Cas-

Bruegel începe să anexeze viaţa pe care-o sugerează prin succesiunea fazelor aceleiaşi mişcări, aici o cădere.

129. BRUEGEL. *ORBII.* Muzeul din Napoli.

sandre „Steaua Nordului" pentru a mai găsi asemenea alunecare violentă. Pe statica imemorială a artei se schiţa o dinamică, făcută nu din instantaneul împietrit al mişcării, ci din sugerarea desfăşurării sale * (fig. 129—132).

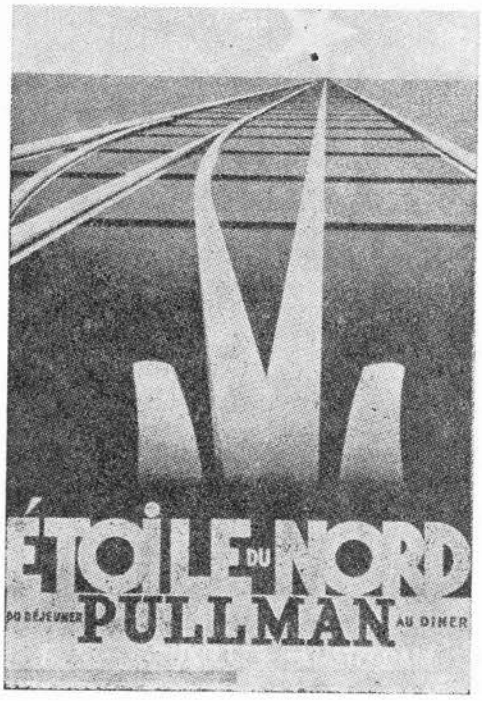
Rubens intră în arenă: alăturînd lecţiei lui Bruegel pe cea a fondatorilor picturii baroce italiene, Michelangelo şi Tintoretto, el infuzează mobilitate în chiar elementele din care se constituie meşteşugul picturii. Linia nu era odinioară decît dominaţia fixă a unui contur aspirînd la perfecţiunea-i imuabilă. El nu reţine din ea decît ondularea, capriciul necontenit, tot ceea ce păstrează urma perturbatoare a contractării muşchilor, a elanurilor gestului, atît elanurile modelului reprezentat cît şi ale artistului executant. De altfel el o face cu toată luciditatea. Într-una din scrisorile sale, criticînd pictorii „ignoranţi şi chiar savanţi, care nu ştiu să distingă materia de formă" ** şi care, trăgînd în serie figurile ca pe „ceva solid, isprăvit . . . nu reprezintă decît marmură vopsită

* La drept vorbind, trebuie să remarcăm că arta preistorică întrevăzuse de pe atunci această posibilitate, cu picturile rupestre din Levantul iberic şi cu cele din Africa de Sud.

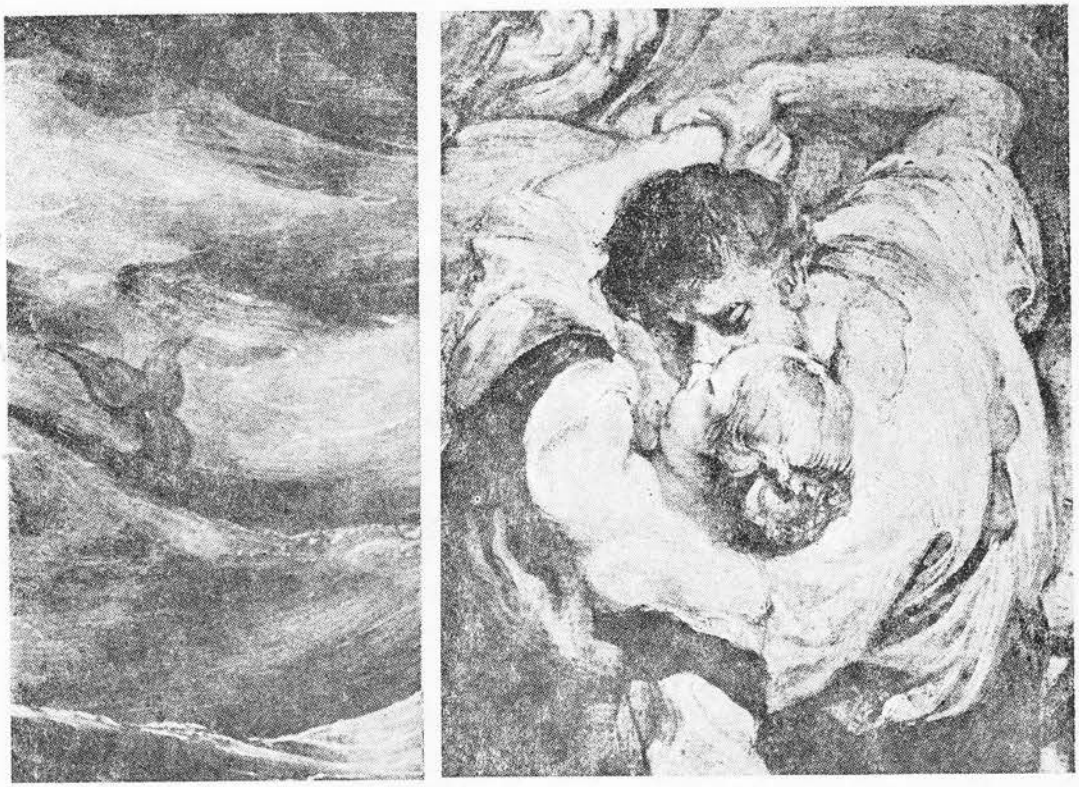
** Strălucită mărturie confirmînd ceea ce observam mai sus asupra antagonismului formă-materie care pune faţă-n faţă Italia şi Nordul . . .

Bruegel merge pînă acolo încît sugerează viteza prin liniile de fugă accelerate aşa cum procedează uneori modernii.

130. BRUEGEL. *CIOBANUL FUGIND DE LUP.* (Copie după originalul pierdut.) Colecţia Johnson. Muzeul din Philadelphia.



131. CASSANDRE. Afiş pentru *L'ÉTOILE DU NORD*, 1927.



Tuşa picturală înregistrează mai bine decît desenul gesturile impetuoase ale artistului.
132. BRUEGEL. *NAUFRAGIUL*. Detaliu. Muzeul din Viena.
133. RUBENS. *CHERMEZA*. Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

în diferite culori", el declară: „Sînt absolut necesare în pictură, numai să fie folosite cu moderaţie" acele „părţi care *se schimbă potrivit diferitelor mişcări* şi care, din cauza supleţei pielei, sînt cînd netede şi întinse, cînd încreţite şi ghemuite" * (fig. 133 şi 134).

Mult mai aptă decît linia va fi pasta picturală în a fixa această mobilitate, păstrînd în acelaşi timp trăsătura! Şi aici Bruegel deschisese calea mai ales cu *Naufragiul* său. Iar Rubens transformă tuşa în martorul gestului creator; ea devine grafica irecuzabilă a forţei şi a febrei care a zămislit-o.

Compoziţia intră şi ea în horă: era o arhitectură de linii şi se sprijinea pe ele; de-acum înainte ele o poartă; ele devin liniile de forţă, rezultante ale unor impulsuri felurite, cum sînt curentele oceanelor, direcţii irezistibile ce se propagă pe toată pînza, potrivit unor perceptibile viteze şi ritmuri. Sigur, tabloul nu se mişcă, nu se va mişca niciodată, dar ochiul care se opreşte asupra lui e antrenat într-o suită de mişcări care-l obligă la o reprezentare vie. Pe urmele privirii, imaginaţia antrenată la rîndu-i, o ia la goană, se pomeneşte cu sufletul la gură, aproape năucită de a fi devenit jucăria unor forţe care au contaminat-o şi al căror impuls latent îl simte crescînd în ea. Viaţa este acum anexată picturii şi vine să sporească numărul capturilor luate realului (fig. 135 şi 136).

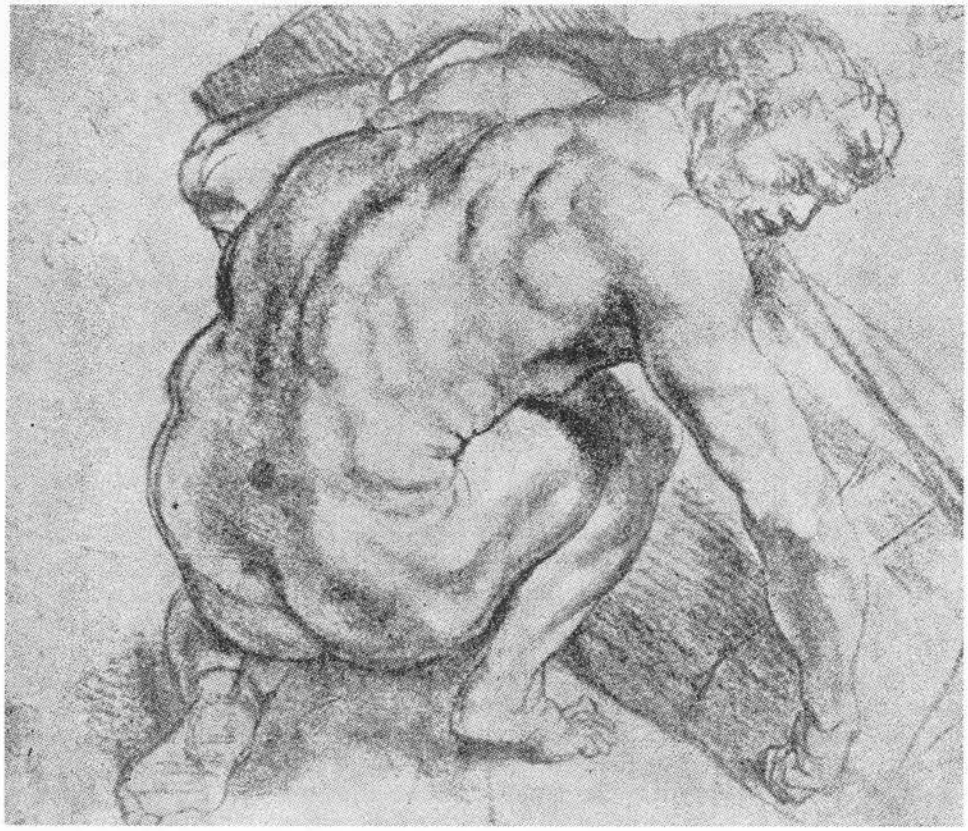
---

* *L'imitation des Statues*. DE PILES cel dintîi a tradus acest text scris în latineşte, în al său *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, p. 139.

BURGHEZIA RESTAUREAZĂ REALISMUL – În Italia, burghezia evoluase de timpuriu spre o civilizaţie patriciană şi princiară; în Franţa, fusese din nou dominată de aristocraţie, strîns legată de monarhie, după epoca şovăielnică şi confuză căreia Richelieu i-a pus capăt. În urma acestui fapt, realismul, în ciuda tresăririlor spectaculare ale şcolii lui Caravaggio, fusese resorbit pe încetul, trimis la locul lui, sub autoritatea frumuseţii ideale. Singure ţările Nordului, iar, în veacul al XVII-lea, Olanda protestantă, năzuiseră, în mijlocul atîtor vicisitudini provocate de „romanişti", să menţină cu fermitate temelia realistă a artei.

O dată cu veacul al XVIII-lea, o activitate abia simţită începe să devină perceptibilă: Italia, Veneţia mai ales, face loc unei picturi de gen, anecdotice, care avusese antecedente în „pictorii realităţii" din Lombardia *. Franţa vede o şcoală burgheză care continua tradiţia propriilor săi „pictori ai realităţii" care, la începutul secolului precedent, găsiseră în fraţii Le Nain cea mai înaltă semnificaţie a lor. Acest neo-realism care, prin Chardin, se ridică pînă la poezia intimistă, fixează asupra şcolii olandeze priviri admirative. Dar el este stîrnit în Franţa de afirmaţia că o clasă socială, care se îndreaptă spre victorie, îşi caută un chip şi un suflet. În această privinţă, cel puţin sub penelul lui Chardin, el depăşeşte modelul olandez pentru care imitaţia devenise o palidă expresie a

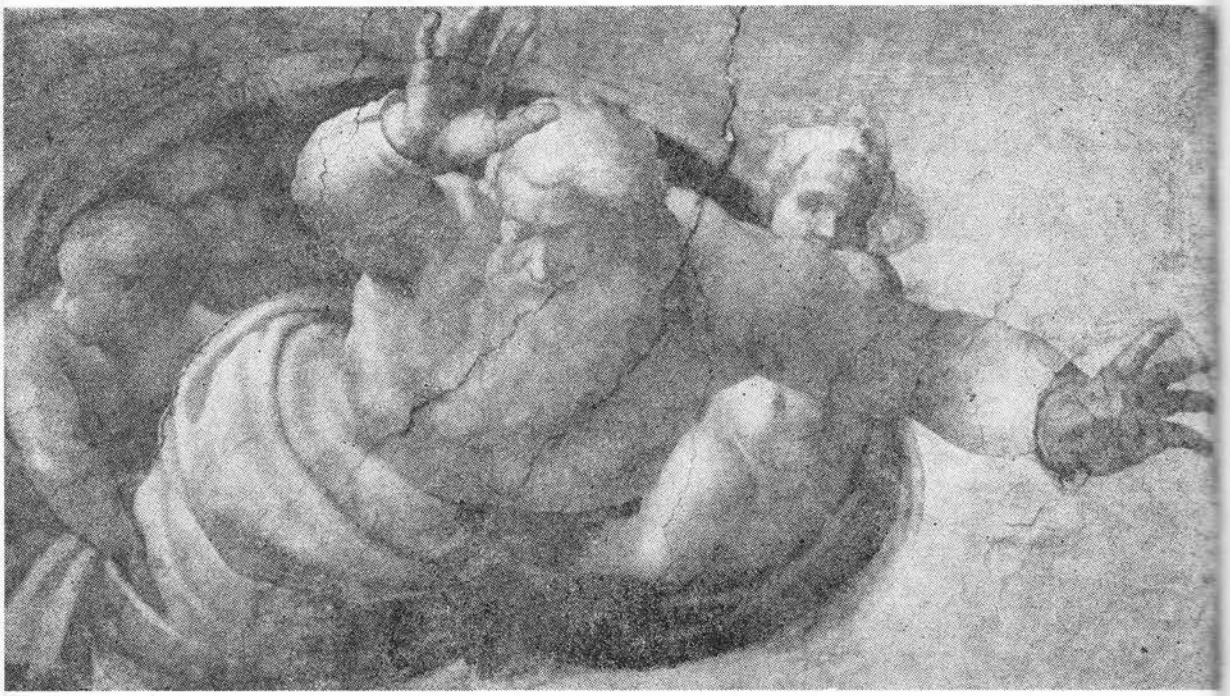
* O expoziţie le-a fost consacrată la Milano în 1953.



O dată cu Rubens, pînă şi linia intră în mişcare.

134. Rubens. Studiu de nud pentru *ADORAŢIA MAGILOR*. 1610. Cabinetul de stampe. Luvru, Paris.

Cu ajutorul compoziției, Michelangelo sugerează proiectarea trupurilor printr-un spațiu imaginar.
135. MICHELANGELO. *DUMNEZEU DESPĂRȚIND APA DE PĂMÎNT.* Capela Sixtină, Roma.



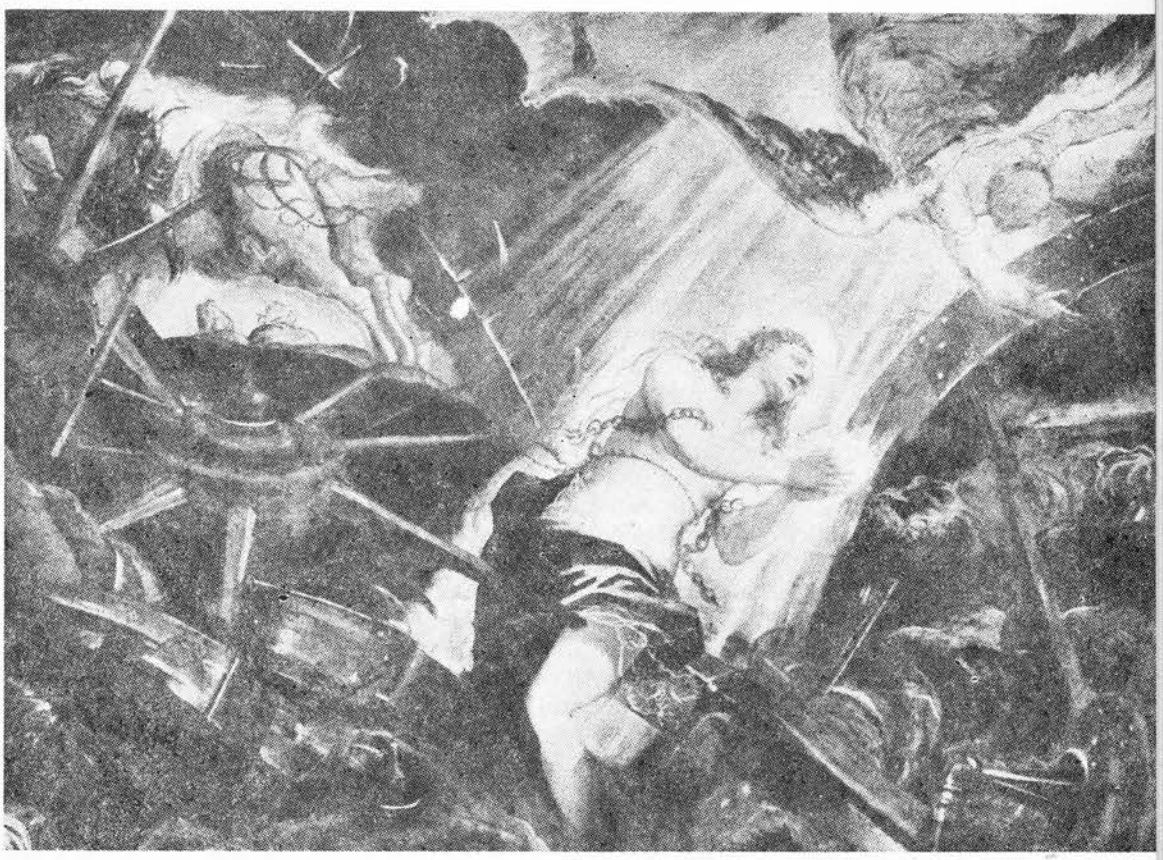
unei îndemînări dobîndite. Mai era nevoie de o nouă dovadă că realismul constituie o valoare reală numai dacă este expresia unui elan, a unui crez?

De altfel această reînnoire avea rădăcini adînci; ea corespundea unei concepții asupra lumii care transforma paralel gîndirea contemporană. Și ea voia să se elibereze de convențiile care-o înăbușeau, de cînd impulsul platonician al Renașterii statornicise un idealism ce se îndreptase progresiv spre dogmatism; și ea voia să regăsească o bază de pornire delimitată dar pozitivă în certitudinile simțurilor. Locke restituise întreaga pondere afirmației: „Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu!" În Franța, toată gîndirea enciclopedistă insista asupra acestei preeminențe a senzației, pe care o proclama Condillac și care reînvia convingerea nominalistă din veacul al XIII-lea, potrivit căreia ideile sînt consecințe și nu izvoare. Noțiunea de știință experimentală, schițată în același secol al XIII-lea (care crease și termenul: „scientia experimentalis"), se dezvolta în mod irezistibil. Teoria ideilor înnăscute sau preconcepute, atît de favorabilă artei idealiste, era dată de-o parte, eliminată. Aceleași fenomene care însoțiseră prima ascensiune a burgheziei se reînnoiau în momentul în care aceasta avea să triumfe împotriva vechiului său adversar, aristocrația, moștenitoare a cavalerismului medieval.

Descoperirea neașteptată a unei antichități, survenită în 1748, o dată cu orașele îngropate de Vezuviu, nevoia instinctivă de a se referi la virtuțile romane, republicane, pentru a denunța mai bine decadența înaltei societăți, vor perturba în aparență doar această evoluție, dînd naștere unui neo-clasicism. Este o renaștere înșelătoare; instinctul vorbește mai tare decît teoriile Frumosului Ideal readuse în mod artificial la modă, ca o reacție: David este un realist camuflat, așa cum arată portretele sale; în realism își manifestă el adevărata vocație și

geniul său nestînjenit. Nu poate rezista să nu introducă în tabloul său, *Întoarcerea lui Brutus*, un coş de lucru cît se poate de prozaic (fig. 137).

Prin urmare, cărţile vor fi măsluite. După cum David nu se mai recunoaşte între doctrina sa creată din oportunism şi înclinaţia sa realistă, pe care o reprimă sau o exacerbează, toată pictura oficială, deci burgheză, a secolului al XIX-lea, se va împărţi între teoria intangibilă a Frumosului Ideal şi o irezistibilă tendinţă către obiectivitatea cea mai pozitivă şi cea mai plată. Din această monstruoasă îmbinare va rezulta un hibrid: realismul convenţional, care va reînsufleţi servilismul faţă de real printr-o afectare a gustului rafinat. Destinul acestei şcoli se va juca între Meissonier şi Bouguereau.



La Tintoretto, compoziţia devine o încrucişare de traiectorii ce ţîşnesc în toate sensurile.
136. TINTORETTO. *POVESTEA SFINTEI ECATERINA*. Galeria dell'Academia. Veneţia.

IMPRESIONISMUL DESCOPERĂ ADEVĂRUL OPTIC – În veacul al XIX-lea, un alt realism îşi făcea loc, răspunzînd unor necesităţi interne, cu alte cuvinte concepţiei pozitive (şi chiar „pozitiviste") pe care spiritul contemporan, la stăruinţa ştiinţei experimentale, şi-o făcea despre realitate. La aceasta se adăuga răsunetul noilor descoperiri în domeniul opticii, de care pictura se afla mai legată din punct de vedere tehnic.

Distincţia, pe care de nenumărate ori am făcut-o, între realismul pasiv, steril şi realismul activ, adică *inspirat*, se manifestă şi de data aceasta. Cele două tendinţe merg cot la cot şi se înfruntă la sfîrşitul secolului; singura valabilă,

destinată să triumfe este, ca întotdeauna, cea susţinută de un entuziasm creator şi care insuflă astfel imaginilor realului, pe care crede că le tălmăceşte fidel, un sens poetic.

Încă înainte de apariţia impresionismului, pe la mijlocul secolului, în momentul în care pozitivismul lui Auguste Comte atrăgea atenţia spiritelor (operele majore ale filozofului se eşalonează între 1830 şi 1845), se impuneau naturalismul şi Courbet. Aflăm la pictorul din Ornans o beţie picturală, născută din bucuria de a concilia apetitul său senzual cu o doctrină care să-i aducă un substrat pe măsura lui; aceasta era de ajuns ca să transfigureze realismul insuflîndu-i lirism.

Realismul însă îşi avea zilele numărate. Prin invenţia fotografiei, el înceta să mai fie o aventură, o posibilitate exaltantă. Reproducerea vizibilului devenea de domeniul public, în timp ce pînă atunci fusese apanajul pictorului. Deja dezastruoasă cînd se manifestă printr-o abilitate mecanică ce repetă procedee docil învăţate, ea devenea imposibilă acum, aflată la discreţia unui aparat. Maşinismul exclude arta.

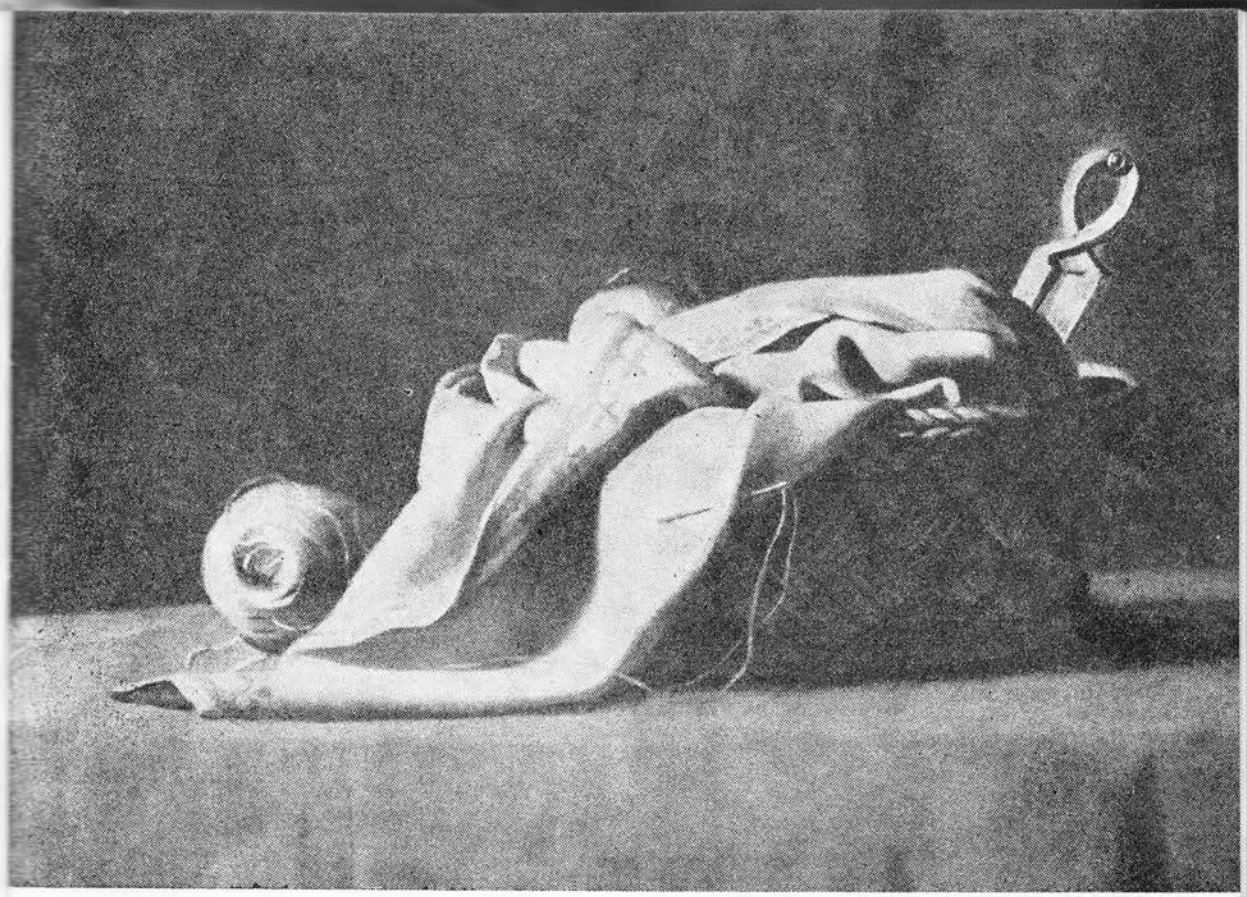
În momentul acesta, printr-un salt neprevăzut, impresionismul scapă din acest cerc înăbuşitor. Într-adevăr ştiinţa, în ancheta-i inexorabilă, condamna aparenţele cu care ochiul se mulţumise pînă atunci; ea denunţa un conglomerat de convenţii şi de iluzii pe care o optică riguroasă socotea de datoria ei să le risipească. Vederea se definea de-acum înainte prin perceperea pe retină a unor pete luminoase, schimbătoare ca intensitate şi colorit; se bizuia aşadar obligatoriu pe cromatism, singurul capabil să restituie aceste schimbări luminoase. Se descoperea astfel o carenţă a fotografiei; însemna pentru artă deschiderea unui domeniu intact ce trebuia cucerit, pentru realism un nou avatar, prin care să redobîndească prospeţime şi puritate, iar pentru pictor posibilitatea de a-i aduce generozitatea lirismului.

Linia ascendentă urmată de realism se afla, în fond, prelungită potrivit aşteptărilor. Pornit de la definiţii solide dar masive ale formei, acesta le sacrificase puţin cîte puţin dobîndirii unor aparenţe insesizabile. De la tactil trecuse la vizual, de la concret la imaterial. Eclerajul caravagesc începuse prin a disloca forma; efectul descoperit de Veronese şi Rubens, cultivat de Delacroix, mîncase tonurile de bază, celelalte principii stabile.

Acum urmărirea energiei luminoase pure, ce preocupă impresionismul, va conduce la disoluţia materiei propriu-zise. Dezintegrată, răspîndită în miriade de cioburi colorate, materia e dată ca ofrandă luminii vibrante. Noţiunile fixe care îngăduiseră conceperea şi observarea unei realităţi permanente sînt sacrificate pentru a se obţine două elemente, cele mai refractare picturii: mişcarea şi consecinţa acesteia, durata. Pictorul, preocupat de clipele unice, niciodată redobîndite, se gîndeşte să restituie succesiunea lor. „Seriile" lui Monet: căpiţele, catedralele etc., sînt încoronarea acestui vis de expansiune în durată. După un *trompe-l'œil* al profunzimii, urmează cel al timpului.

Dar există cuceriri asemănătoare cu expediţiile coloniale: oştirile se avîntă tot mai departe pentru a subjuga noi regiuni; ele organizează terenul pe măsură ce acesta cedează la efortul lor; dar ele înaintează întruna şi în urma celor ce păşesc din victorie în victorie, locurile pe unde-au trecut se întorc la starea lor dinainte, ştergînd pe încetul orice urmă. Dorind să anexeze totul din lumea exterioară, impresionismul a izbutit să pună stăpînire pe ceea ce este mai insesizabil; în schimb a lăsat să-i scape... sesizabilul.

Să privim *Vedere pe Tamisa* din colecţia Astor, pe care Monet a pictat-o cu prilejul călătoriei sale făcută la Londra, în 1871; s-o comparăm apoi cu o vedere a *Podului Westminster*, rod al călătoriei sale din 1901; vom asista, ca într-o experienţă *in vitro*, la diluarea reperelor de formă, de volum, de consistenţă. În cel de-al doilea tablou, unde se sfîrşeşte apa, unde începe cerul,



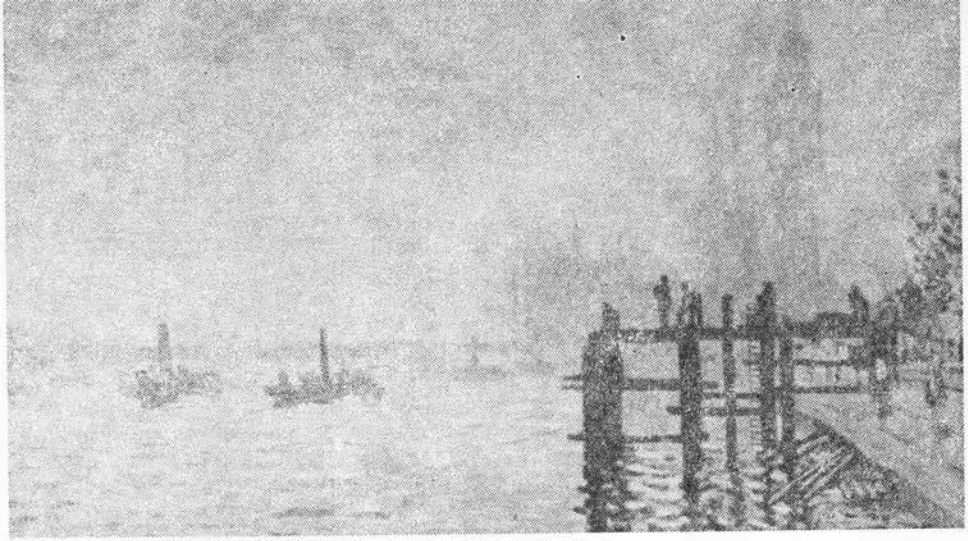
Începînd din secolul al XVIII-lea, ascensiunea burgheziei restaurează realismul. Acest detaliu neprevăzut la David pare o temă de Chardin . . .

137. Louis David. *BRUTUS*. Detaliu mărit al coşului de lucru, 1789. Muzeul Luvru, Paris.

pe ce se sprijină şi unde se află piatra monumentului? Axele verticale şi orizontale, subliniate încă în primul tablou, precizia petelor închipuind siluete fac loc aici unui dans molecular al ceţii oscilînd între doi poli luminoşi, soarele şi oglindirea sa în fluviu (fig. 138 şi 139).

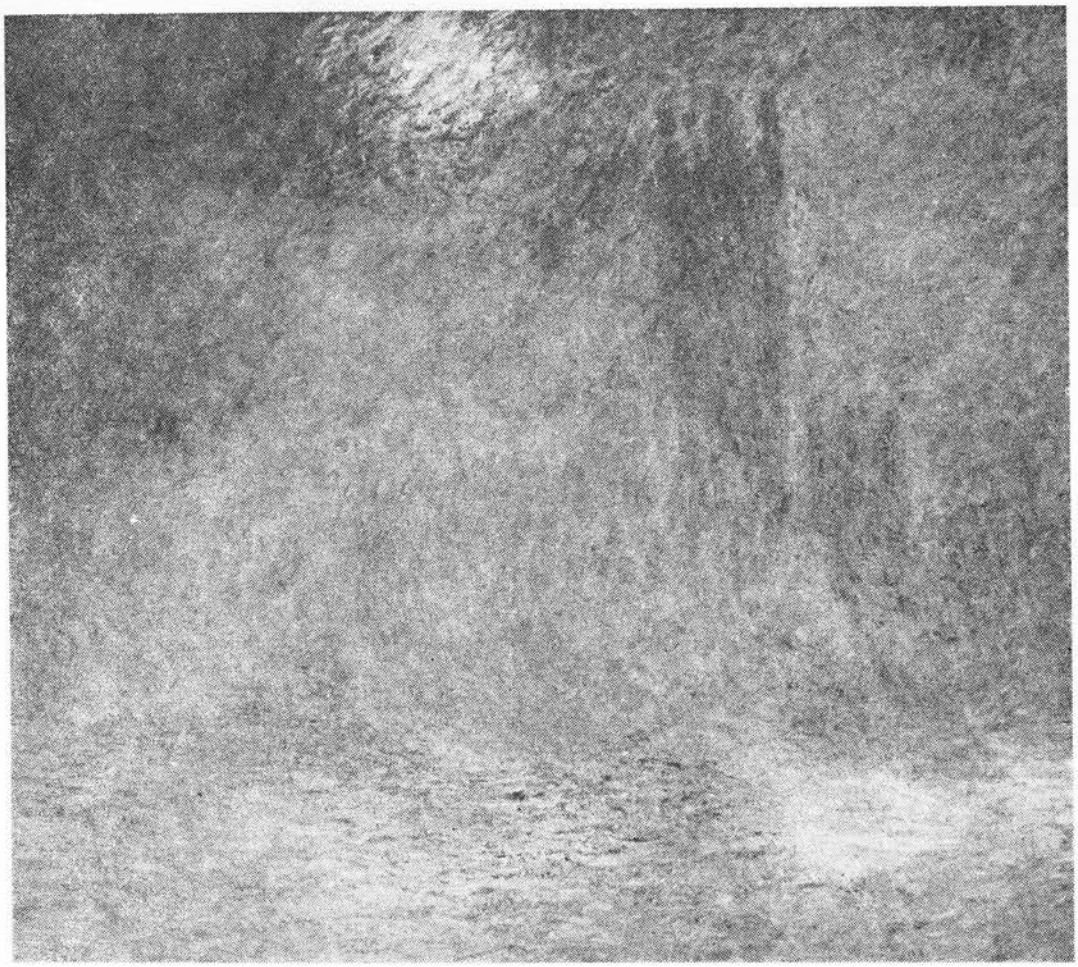
O altă experienţă este şi mai curioasă dacă se poate. Comparaţia, de data aceasta, va opera între două pînze reprezentînd *Podul Waterloo*. Monet sacrifică nu numai valorile stabile de dragul celor impalpabile, dar merge pînă la paradoxul de a le înlocui pe unele cu altele. În primul din aceste peisaje, densitatea picturală vine să confirme, potrivit aşteptării noastre, arcadele de piatră masivă, sub care alunecă fluiditatea valului. Dar în celălalt! densitatea picturală nu desenează decît cavităţi; în timp ce vidul capătă trup şi formă, piatra nu mai e decît evanescentă claritate . . . *Noţiunile* cele mai stabile devin reversibile după voie şi la infinit (fig. 140 şi 141).

O ultimă confruntare: o biserică văzută de Millet, cea de la Gréville, o alta văzută de Monet, cea de la Vétheuil. Prima e un bloc şi ochiul nostru îi cuprinde volumul, clar desenat, subliniat de umbre, apoi materia, piatră dură distinctă de pămînt şi de iarbă. Cea de-a doua ce altceva este decît o condensare aproximativă a luminii într-un loc care-o reflectă, o boare colorată, analizată pînă la ameţeală, aşa cum niciodată nu se făcuse înainte; o boare abia distinctă de mirajul oglindirii sale în apa care mişcă? Pictura a captat în fine cea mai aleasă floare a realului, precum pulberea colorată pe care ţi-o lasă pe deget fluturele cînd îl atingi, da, dar fluturele şi-a luat zborul . . . (fig. 142 şi 144).

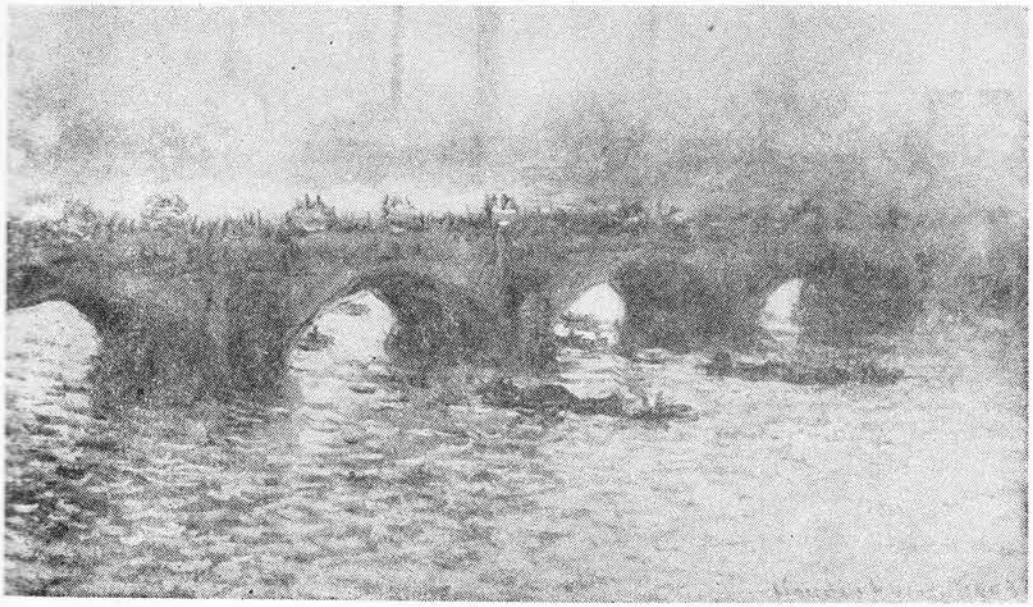


138. MONET. *TAMISA ȘI PARLAMENTUL DIN LONDRA*. 1871.
Mai avid de adevăr optic decît de adevăr convențional, Monet renunță pe an ce trece la noțiunile de formă, de volum, de materie.

139. MONET. *TAMISA ȘI PARLAMENTUL*. 1901—1902. Londra.



EPUIZAREA REALISMULUI – În căutarea sa neostoită şi imposibilă, realismul se va istovi şi se va stinge. Eliberîndu-se de lestul datelor materiale, impresionismul submina suporturile obiectivităţii. Şi ce non-sens un realism care nu e obiectiv! Iată-l azvîrlit în torentul nesecat al multiplului, necontenit transformat, tăind orice legătură cu certitudinile pe care se bizuiseră deopotrivă simţurile şi raţiunea. Noua şcoală desprinzînd viziunea acestui *consensus omnium*,



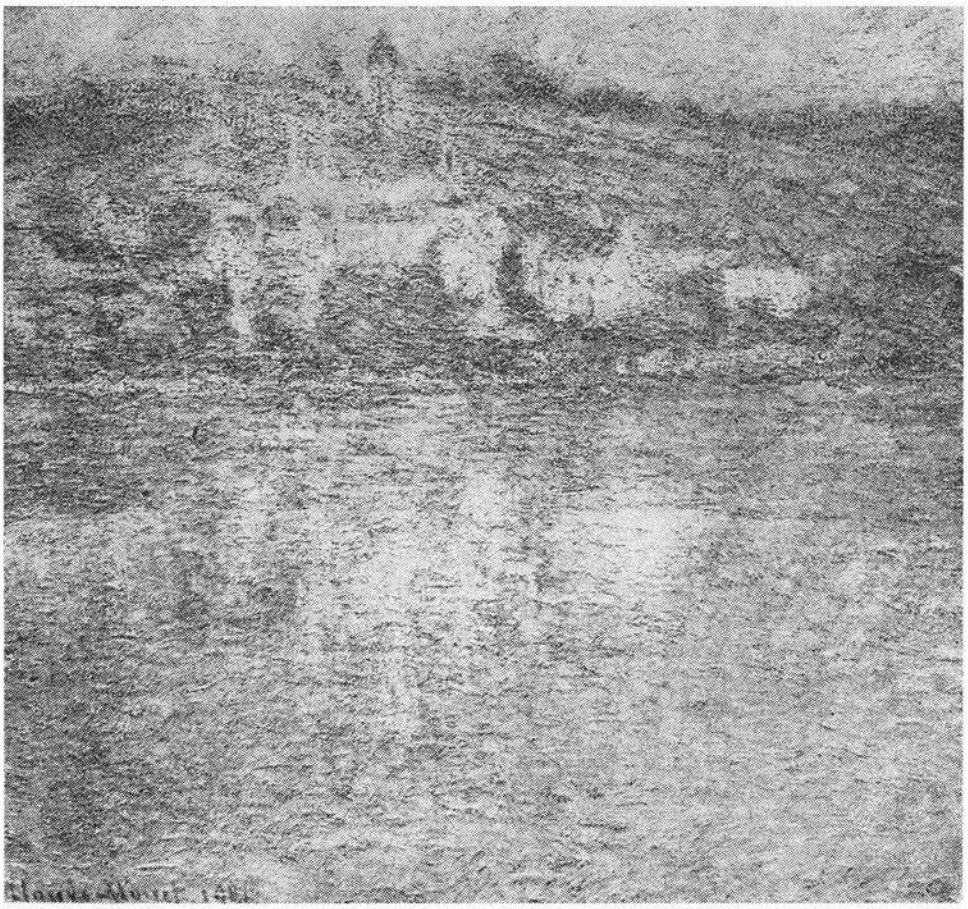
140. MONET. *LONDRA, WATERLOO BRIDGE.* 1903.
În mirajul impresionist, densitatea şi masa devin ficţiuni transformîndu-se neîncetat.
141. MONET. *LONDRA, WATERLOO BRIDGE,* 1903.

Realismul secolului al XIX-lea a continuat să tălmăcească în mod fidel ceea ce „știm" despre lucruri : conturul, structura lor . . .

142. MILLET. *BISERICA DIN GRÉVILLE.* 1871. Muzeul Luvru, Paris.

Va trebui să vină Cézanne ca să reconstruiască adevărul lor.

143. CÉZANNE. *GARDANNE.* Fragment. Pe la 1885. Brooklyn Museum, New York.



Urmărind realul, impresionismul îl distruge şi nu mai păstrează din el decît o pulbere colorată.
144. MONET. *VÉTHEUIL, DUPĂ-AMIAZĂ DE TOAMNĂ.* 1901.

încredinţînd-o analizei implacabile şi personale a fiecărui artist, deschidea o poartă variaţiilor subiective, căci fiecare organism percepe în mod diferit aceleaşi elemente exterioare. Cine va hotărî atunci unde încetează diversitatea senzorială şi unde începe diversitatea afectivă? Cum va şti pictorul să respecte această frontieră nedesluşită?

Încercînd să se depăşească, realismul avea să întreacă măsura şi să arunce arta pe o cu totul altă pistă, cea a liberei interpretări a realului după placul fiecărui temperament şi, în curînd, al fiecărei voinţe. Va putea istoria să determine unde a încetat impresionismul şi unde a început fovismul? Bonnard ar putea foarte bine să fie revendicat de amîndouă, continuator al primului, precursor al celui de-al doilea curent.

În plus, separînd prin coroziva sa analiză elementele pînă atunci solid confundate, conturul de formă, forma de culoare, culoarea de lumină, impresionismul împingea omul în haosul din care se smulsese printr-un greu efort. Cézanne a simţit acest lucru şi a încercat să reintroducă în aceste imagini cu totul cromatice bazele consacrate pe care pictura le azvîrlise peste bord, în aspiraţia ei spre puritate: forma, construcţia, compoziţia (fig. 143).

Aceste elemente, odinioară strînse în cimentul tare care le unea şi le disciplina, se află acum disociate, deci libere să-şi urmeze destinul independent:

impresionismul arată că se poate folosi culoarea pură fără să se ţină seama de redarea materiei cu care este solidară, fără a o sili să adopte un volum, deci un relief, nici un contur; astfel generaţia următoare, cea a lui Gauguin şi mai ales a grupului Nabi, va trece fără greutate la folosirea culorii de dragul culorii, a liniei de dragul liniei, pentru propria lor strălucire, pentru plăcerea lor, s-ar putea spune. Cubismul îşi va lua zborul şi-n urma lui, arta abstractă.

Impresionismul, ucenic vrăjitor, divizase toate elementele prin a căror îndelungată reunire se constituise realismul pentru ca, dintr-o grijă de perfecţiune, să treacă dincolo. Pregătise astfel terenul pentru denigratorii săi, care vor edifica arta non-figurativă.

RĂSUNETUL REALISMULUI – Fie că o situăm la originile artei omului, fie că-i urmărim dezvoltarea în pictura occidentală care i-a fost leagănul de elecţie, voinţa de a reproduce realitatea vizibilă nu apare niciodată drept scop al artei. Ea poate să-i fie condiţie, dar numai ca instrument al altui lucru care-o depăşeşte. Fără a vorbi de funcţia extra-artistică, pe care magia sau religiile au căutat să i-o atribuie, realismul nu s-a justificat niciodată decît printr-o emoţie care-şi afla în el hrana. Redus la el însuşi, devenit disciplină pusă să-l slujească, el se prăbuşeşte. S-a născut uneori din dorinţa de a apăra o stare sensibilă menţinînd la dispoziţia privirii spectacolul care-o alimenta; alteori din nevoia de a da o aparenţă de adevăr exterior unor sentimente confuze care căutau să devină conştiente de ele însele: în ambele cazuri, realul nu e decît un tutore hotărît să susţină ceea ce arta caută să atingă.

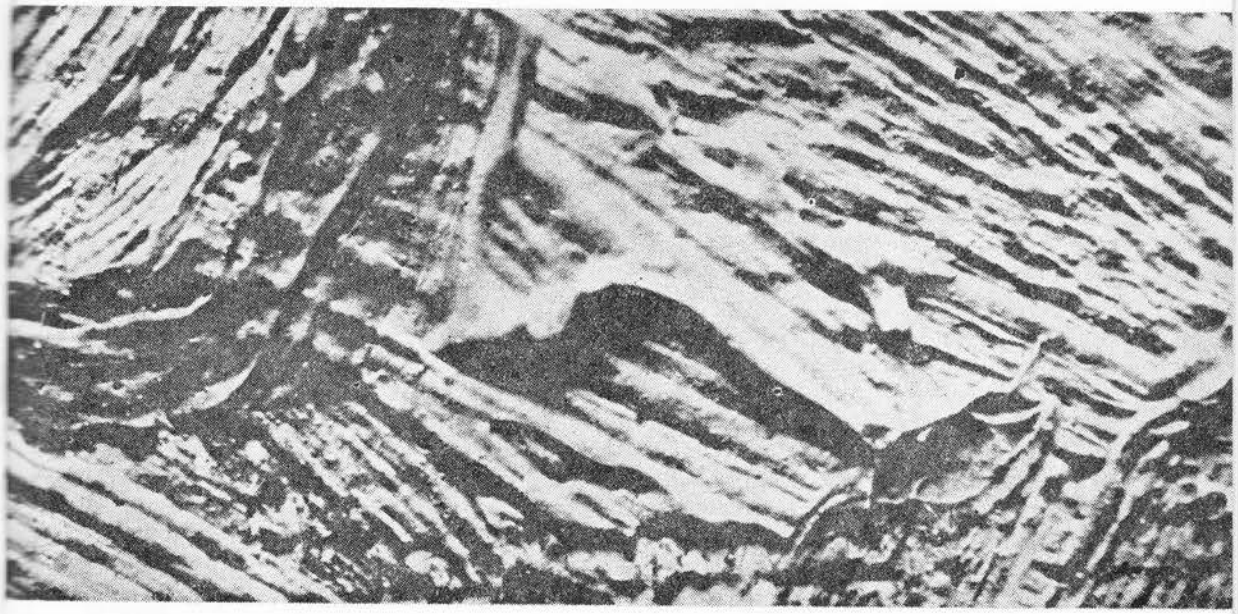
Adesea realismul nu e decît una din căile prin care omul vrea să-şi asigure dominaţia asupra lumii exterioare: iar preţul i-l dă intensitatea sau calitatea ambiţiei sale; de îndată ce aceasta lipseşte, de îndată ce, rămas singur, realismul nu mai este decît o manieră de a picta, el nu se mai apără şi iese din sfera artei. Tot Wölfflin observa pe drept cuvînt *: „Trebuie să fim prea superficiali ca să ne închipuim că un artist s-a instalat vreodată în faţa unui peisaj fără vreo idee preconcepută. Conceptul de redare pe care şi l-a însuşit precum şi modul cum a fost influenţat de acesta este mult mai important decît tot ce-a putut să reţină artistul din observaţia directă . . . Ideea de observare a naturii rămîne fără sens atîta vreme cît nu se ştie sub ce forme este observată natura". Nu numai sub ce forme, dar cu ce sentimente, cu ce dispoziţie sufletească . . .

Aşadar nu realismul în sine este valabil, ci interesul omenesc pe care-l manifestă şi pe care-l conferă spectacolului ce-l fascinează şi pe care îl scoate atunci din neutralitatea-i obiectivă, din indiferenţa adevărului său brut; dar din clipa aceea, el încetează de a mai fi conform cu definiţia sa. Cu alte cuvinte, el nu se justifică decît devenind instrument de expresie, deci negîndu-se. Şi într-adevăr, artistul, aşa cum îşi dă repede seama, nu-şi poate satisface elanurile ce-l poartă să copieze ceea ce vede, decît însuşindu-şi-l, asimilîndu-l, conformîndu-l aşteptărilor sale, oricît de discrete ar fi: şi atunci el adaugă, schimbă, interpretează, încetează de-a fi realist.

El descoperă că ceea ce îl interesa, ceea ce îl atrăgea, era mai puţin spectacolul pe care voia să-l reproducă şi mai mult imaginea pe care i-o va crea el. Trebuie atunci să se întrebe ce diferenţiază această imagine de modelul său şi o face mai satisfăcătoare. Chiar dacă la capătul efortului său trebuie să-i semene, ea va fi totuşi constituită din elemente de o cu totul altă natură, linii, culori, pastă, care se vor fi adaptat acestei asemănări. Nu în ele stă secretul noii valori dobîndite de spectacolul reprodus, de vreme ce ele sînt acelea care i-au conferit-o?

Aici începe o altă aventură: aceea pe care pictura o va întreprinde orientîndu-se către posibilităţile oferite de *mijloacele* sale. Aici începe aventura plastică.

* *Op. cit.*, p. 264.



145. VAN GOGH. Detaliu macrofotografic de pastă. *AUTOPORTRET*. Muzeul Luvru Paris.

CAPITOLUL III

PICTURA ÎN CĂUTARE DE SINE

„Tabloul este o combinaţie originală de linii şi de tonuri care se pun în valoare."

DEGAS

EXISTĂ o evidenţă în faţa căreia pictorul, oricît de puţin realist ar fi, se pomeneşte dintr-o dată, aflînd în ea principala dificultate pe care-o va avea de învins: dacă, la sfîrşitul lucrului, izbuteşte să dea iluzia că pînza lui coincide cu modelul pe care l-a imitat, el a trebuit mai întîi să transgreseze o deosebire fundamentală între ceea ce vede şi mijloacele de redare pe care le are la dispoziţie. Am mai făcut această observaţie: ce legătură există între aceste percepţii luminoase care-i incită retina şi pe care gîndirea sa le interpretează numaidecît ca pe nişte obiecte dispuse în spaţiu, şi suprafaţa plană, cu numai două dimensiuni, pe care îşi elaborează el alchimia? Între aceşti doi termeni, nici un raport, în afară de cel pe care-l va stabili el însuşi.

I. PLASTICA

Liniile şi culorile par, în primul moment, să nu aibă altă raţiune de-a fi decît transmutaţia care va face din ele imaginea unui lucru sau altuia. Totuşi nimic nu poate să împiedice ca ele să existe în sine, ca linia să fie linie, iar culoarea să fie culoare; nimic nu poate opri artistul să mediteze într-o bună zi asupra naturii deosebite a instrumentelor familiare mîinii sale.

CÎND MIJLOACELE DEVIN SCOP – Este o lege naturală că orice lucru schiţat tinde să-şi împlinească destinul posibil, lege care se aplică îndeosebi mijloacelor născocite de om şi care nu întîrzie să-i modifice destinaţia iniţială.

Creînd formula „a persevera în fiinţă", filozofia a proclamat acea fatalitate care conduce orice organism, oricare ar fi el, din clipa cînd a apărut pe lume, cît de subsidiar ar fi. În viaţă, o forţă, îndată ce s-a născut şi este în stare să acţioneze, pare că vrea să reducă totul la propria-i existenţă. S-ar spune că mişcarea întreprinsă într-o anumită direcţie tinde să modifice traiectoria prevăzută pentru a o închide în jurul ei înseşi, pentru a o transforma într-o giraţie ce gravitează în jurul centrului pe care şi l-a creat.

Nu vedem tot astfel cum civilizaţia noastră, veche şi rafinată, e ameninţată, din toate părţile, să dispară sub atacul instrumentelor sale? Toate par să se supună obscurei ambiţii de a se elibera de funcţia ce le-a fost atribuită şi de a-şi trăi existenţa egoistă, de a se consacra propriei şi exclusivei lor dezvoltări. Ţelul lor iniţial pare a nu mai fi decît un pretext în vederea expansiunii lor.

Maşina, inventată pentru a spori posibilităţile de acţiune ale omului, a modelat puţin cîte puţin lumea pe potriva sa; ne supunem acum acestei forţe noi şi sfîrşim prin a-i ceda, dobîndind alte caracteristici pentru a deveni mai apţi s-o slujim. Tot aşa cum, la sfîrşitul Imperiului roman, administraţia, instituţiile concepute pentru a uşura funcţionarea statului, îşi uită în cele din urmă rolul; ele se constituie în puteri autonome ce caută să împiedice, spre folosul lor, activităţile pe care ar trebui să le asigure.

În veacul al XIX-lea, individul, la început simplă unitate componentă, n-a căpătat o importanţă nemăsurată, sfîrşind prin a face concurenţă colectivităţii şi prin a se afirma în detrimentul acesteia? Literatura şi arta, care sînt domeniile lui preferate de manifestare, nu mai par decît o întreprindere de distrugere a regulilor elaborate pentru toţi. Asistăm, ce-i drept, la o reacţie şi la o tresărire adesea brutale şi excesive ale celor mai noi societăţi, pentru a-l resorbi pe individ, pentru a-l supune din nou intereselor generale, pe care acesta le trădează cu uşurinţă, fără să-i treacă prin minte că va pieri o dată cu grupul pe care-l subminează.

Aceleiaşi evoluţii i s-a supus şi realismul. Nu e şi el un mijloc devenit scop, de vreme ce la început nu era decît un procedeu pus în slujba magiei şi nu un artificiu cultivat în sine?

La rîndul lor, resursele la care face apel artistul, linii, culori, pastă, au căutat mai întîi doar să se adapteze cît mai bine misiunii lor, adică să slujească unei cît mai mari asemănări. Le mai credeai încă docile cînd au început să pretindă să li se consacre forţele a căror unealtă erau de fapt. Cereau să fie abătute de la ţelul lor devenit accidental; înţelegeau să nu mai urmărească altceva decît îmbunătăţirea calităţii lor. Şi ce este această calitate intrinsecă dacă nu ceea ce numim frumuseţea lor?

Fizica ne învaţă că un mobil, dacă se ciocneşte de un obstacol, transformă energia care-l propulsa şi care nu mai poate fi cheltuită pentru mişcare: şi anume, o transformă în căldură care, la o anumită intensitate a ei, devine lumină. La

În arta cea mai îndepărtată, preistorică sau egipteană, linia nu are numai rolul de a reprezenta ; ea este plăcerea ochiului.

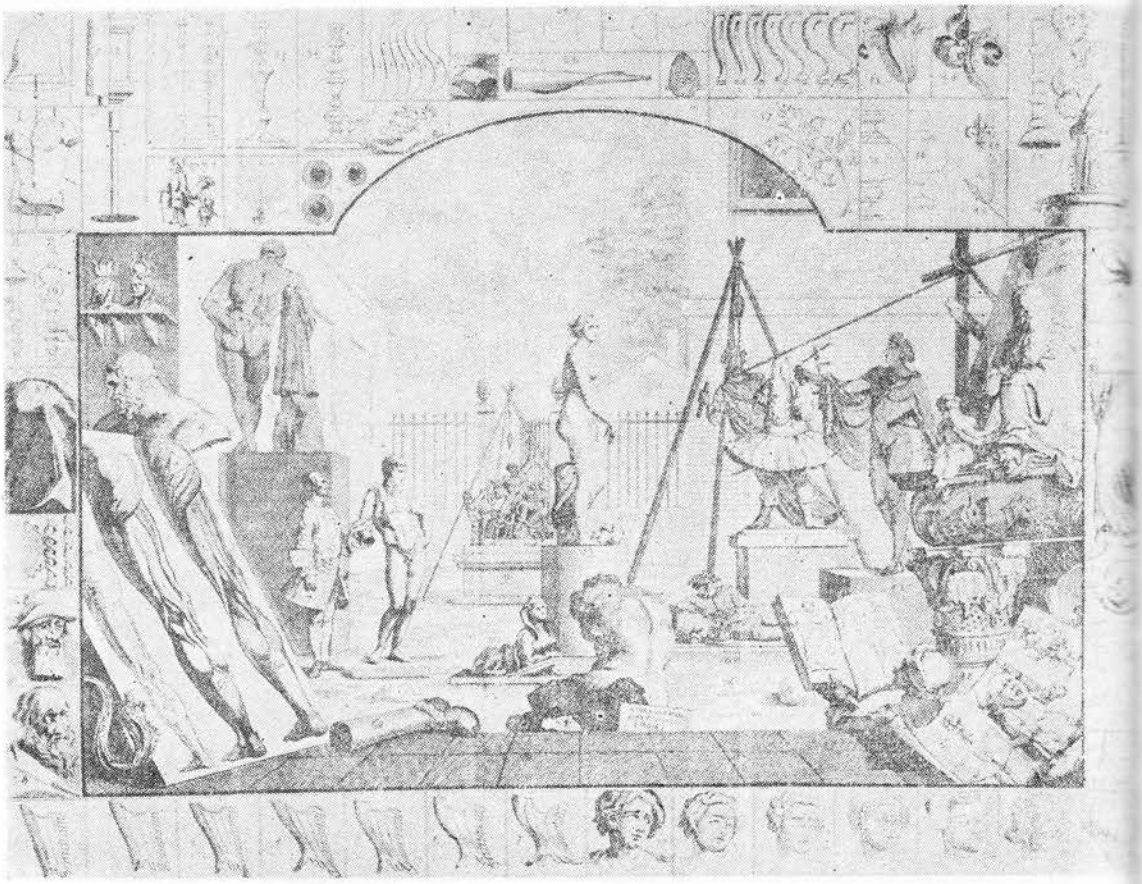
146. *PROFILUL UNUI REGE RAMSES, REPREZENTAT SUB CHIPUL LUI OSIRIS,* dinastia XX. Schiță pe ostrakon pentru un decor de mormînt. Muzeul Luvru, Paris.

fel, mijloacele artei, cînd încetează să se mai fixeze asupra realismului, pe care-l slujesc, încep să-şi urmărească propria perfecţiune. Acesta e domeniul plasticii.

DESENUL ÎŞI DESCOPERĂ PUTERILE FIZICE – Am putea să reluăm acum rînd pe rînd toate mijloacele de care am văzut că se foloseşte pictorul pentru a imita realul şi să arătăm cum s-au ridicat pînă la rafinamentul estetic.

Mai întîi linia ! Ea a fost, la origine, laţul cu care ucenicul realist a căutat să-şi apuce prada ; dar o dată cu bizonul preistoric din Altamira, o dată cu purtătorul de ofrande egiptean, o dată cu atletul de pe vasul grec, linia, care nu părea creată decît în acest scop, începe să cultive plăcerea estetică aşteptată.

La fel cum se întîmplă şi cu mersul : el nu trebuie să slujească decît pentru deplasarea spre un anume loc ; dar acelaşi număr de paşi efectuaţi, pe aceeaşi distanţă, de un dansator, nu mai au nici o legătură cu scopul practic : ei nu fac decît să provoace euritmia gesturilor şi armonia, pentru a da naştere unei frumuseţi posibile (fig. 146).



Armonia liniei sinuoase a impresionat artiştii pînă într-atît încît Hogarth i-a consacrat un tratat.
147. HOGARTH. *ANALIZA FRUMOSULUI.* Planşă hors-texte. Biblioteca Naţională, Paris.

Arta descoperă rînd pe rînd toate bucuriile pe care le putem aştepta din partea unei linii. Bucurie uneori fizică; dar şi bucurie intelectuală, iar adesea şi una şi alta.

Bucurie fizică? Pentru a lua cunoştinţă de o linie, ochiul nostru e obligat s-o parcurgă, s-o urmărească; el transformă aşadar în mişcare sau mai bine zis restituie prin mişcare traseul care de fapt n-a făcut decît să-l înregistreze pe cel al mîinii creatoare. Privirea nu-l însoţeşte singură: ea duce cu sine şi spiritul care, pentru a înţelege linia, o retrăieşte mental.

Există imagini-forţă, după cum există idei-forţă. Realizăm cu ajutorul gîndirii actul ce corespunde liniei ca mărturie scrisă; noi o schiţăm virtual în proprii noştri muşchi *. În faţa performanţelor sportive urmărite cu atenţie, spectatorul, atunci cînd se concentrează, gîndeşte scenele care se desfăşoară sub ochii lui şi, cînd le gîndeşte prea intens, nu se poate abţine să nu le reproducă sau măcar să le schiţeze; nu se poate opri să nu le mimeze.

* În *Phénomènes occultes*, JUNG constată: „Braţele şi mîinile unui individ nu sînt niciodată complet imobile în stare de veghe, ci sînt mereu supuse unor vibraţii aproape imperceptibile. Prayer şi Lehmann, între alţii, au demonstrat că aceste mişcări sînt influenţate în cel mai înalt grad de reprezentările mentale predominante". Acest pasaj a fost citat din cartea pe care HÉLÈNE KIENER a consacrat-o muzicienei Marie Jaëll: aceasta studiase cu atenţie, încă de la începutul secolului, participarea pe care o schiţăm ca răspuns la gesturile sugerate de linii (Biblioteca de estetică, ed. Flammarion, 1952).

Aşa se întîmplă şi cu liniile: unele sînt colţuroase, haotice; ele ar corespunde, dacă ar fi executate cu ajutorul muşchilor, unor gesturi anevoioase, bruşte care, repetate, n-ar fi decît o suită de contracţii şi de relaxări prost organizate. Ele sugerează durerea şi oboseala. Ele creează o nelinişte ascunsă, ca un presentiment.

Există, dimpotrivă, curbe progresive care ar fi pentru muşchii noştri o destindere şi un joc, un adevărat dans pentru a relua exemplul nostru. Aşa este în mod esenţial arabescul şi sinuozităţile lui uşoare, antrenante.

Gravura japoneză, mai mult ca oricare altă artă, a folosit cu rafinament puterile arabescului.
148. HARUNOBU. *DOUĂ FEMEI PLIMBÎNDU-SE PE UN VÎNT DE TOAMNĂ, ÎN PAJIŞTEA CU GRAMINEELE ÎN FLOARE.* Muzeul Guimet, Paris.

De aceea linia în formă de S, cum a fost numită, s-a bucurat întotdeauna de un curios prestigiu. Lomazzo, Félibien l-au semnalat; Dupuy de Grez, în *Traité sur la Peinture*, apărut în 1699, invocă „regula lui Lomazzo", că trebuie să preferăm „figurile şerpuitoare ca o flacără care întotdeauna urcă unduindu-se"*; el nu face decît să-l repete, mai greoi, pe Ch.-A. Dufresnoy care ceruse în *L'Art de Peindre* :

„Conturul să fie tras cu graţie şi suplеţe,
În şerpuiri molcome şi pline de finеţe,
Ori ca focu-n vîlvătaie să urce-nvolburat."

Hogarth credea că a descoperit în linia în formă de S secretul armoniei şi i-a consacrat un tratat: *The Analysis of Beauty*. A înscris-o pe paleta sa în propriul său portret. Distingea două variante: linia unduitoare pe care o numeşte linia frumuseţii şi linia serpentină pe care o numeşte linia graţiei: „Ochiul, scrie el, se simte înviorat urmărind aceste linii serpentină în spiralele lor, ca şi în concavităţile lor ce se oferă în mod alternativ privirii" (fig. 147).

Dar Hogarth întrezăreşte explicaţia acestei plăceri: vorbind despre ornamentul pe care englezii îl numesc *the stick and ribbon*, beţişorul cu panglică, el îi analizează farmecul: „Mişcarea lui seducătoare îmi dă aceeaşi senzaţie pe care mi s-a întîmplat s-o încerc urmărind un dans ţărănesc."

Curba e agreabilă în sine, datorită trecerilor ei continui, line, fără întreruperi. Ingres putea să declare: „Pentru a reuşi să creezi o formă frumoasă nu e bine să recurgi la un modeleu pătrat sau colţuros; trebuie să modelezi rotund şi fără vreun aparent detaliu interior.". Ce se va întîmpla cînd curba iniţială, ce corespunde ridicării celei mai fireşti a braţului, se va termina printr-o curbă inversă, tot firească şi care, în plus, complementară fiind, o echilibrează?

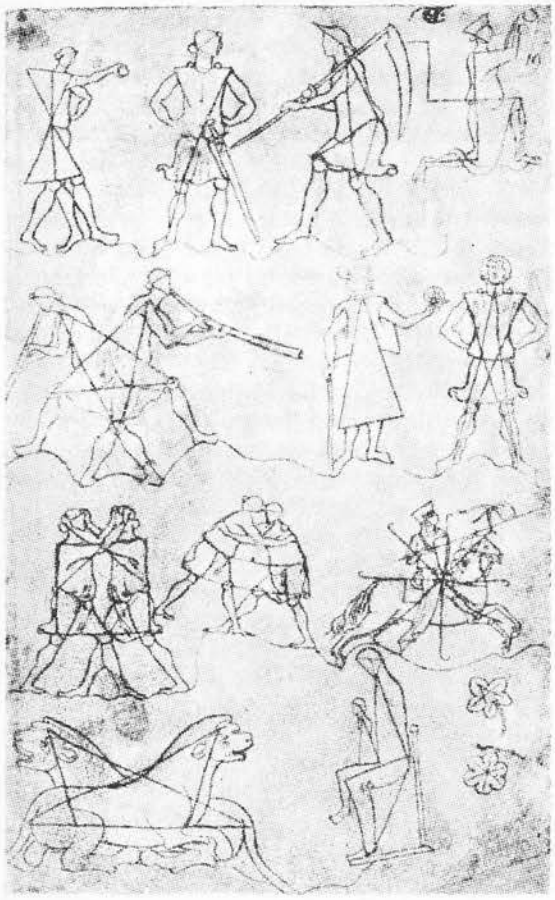
Acest secret a fost cunoscut atît de gravorii japonezi ca şi de Ingres sau Toulouse-Lautrec, fiecare din ei folosindu-l cu o viteză, în ritmuri diferite, ce corespundeau naturii artistului, dar care nu sînt decît modalităţi. Stampa lui Suzuki Harunobu, *Două femei la plimbare*, e doar o fermecătoare variaţie pe această temă. La rîndu-i, realitatea se transformă în instrumentul prin care se desfăşoară acum liniile; iat-o silită să devină un simplu şi complezent pretext: rolurile s-au inversat. Vîntul se joacă prin stofele ample, pentru a permite linia sinuoasă a arabescului: cingătoarea ce pluteşte la suflarea lui, rochia ce se unduieşte descriu faimoasa linie în S. Dacă vrem să ne convingem de intenţia lucidă a desenatorului, este de ajuns să privim conturul terenului care, în imobilitatea lui, se lasă purtat de aceeaşi sinuozitate viguroasă (fig. 148).

Marile legi fundamentale descoperite instinctiv de artistul preistoric continuă să trăiască şi să se dezvolte: mai mult ca niciodată repetiţia, reducînd multiplul la unu, răspunde unei nevoi profunde a spiritului. Tivul rochiilor creează o adevărată friză cu ajutorul acestor linii în formă de S.

Totodată se dezvoltă conştiinţa raportului dintre forme, a acordului lor, observată încă la *Venus* din Lespugue. Sinuozitatea, recunoscută ca principiu plastic al întregii compoziţii, execută infinite parafraze folosind toate posibilităţile dimensiunii, extensiei, contracţiei care-i sînt îngăduite fără a frînge unitatea formei sale.

DESENUL ÎŞI DESCOPERĂ PUTERILE PSIHICE – Plăcerea pe care ne-o procură linia poate fi şi de ordin intelectual. Există linii atît de logice, atît de inteligibile încît evocă în mintea noastră elementele geometrice cele mai perfecte, acelea care, prin claritatea şi simplitatea lor, satisfac întru totul spiritul. Cla-

* Citat de A. FONTAINE în *Doctrines d'art en France*, p. 91.



În veacul al XIII-lea, Villard de Honnecourt consemnează în albumul său schemele geometrice la care mnemotehnia poate reduce figura omenească.

149. Pagină extrasă din albumul lui Villard de Honnecourt. Biblioteca Națională, Paris.

ritatea, simplitatea, iată eterna tentație instinctivă a spiritului omenesc de a-și face accesibil și manevrabil universul, acest punct de contact cu infinitul, reducîndu-l la unitate care este natura proprie a omului.

Noi vrem să asimilăm lumea exterioară; și pentru aceasta o reducem la niște forme care fiecare în parte, prin posibilitatea lor de cuprindere, determină în cadrul limitelor un bloc compact degajat din confuzia originară. Aceste forme vor fi idei pentru spirit după cum sînt pentru privire figurile geometrice simple. Efortul este corolar.

Că aici e vorba de un demers spontan, nimic n-o dovedește mai bine ca procedeele folosite de memorie pentru a surprinde și reține aparențele unui obiect: ea rezumă și unifică într-o schemă călăuzitoare, schemă pe care caută apoi s-o condenseze într-o simplă evocare a unei figuri elementare. Celebrul *Album* al lui Villard de Honnecourt, din veacul al XIII-lea, e o dovadă grăitoare. Acest arhitect călător, ale cărui ambiții realiste, cît se poate de caracteristice timpului său, sînt afirmate de indicația plină de satisfacție pe care am menționat-o ca figurînd sub unul din desenele sale: „Acest leu a fost plăsmuit după natură", reduce subiectele cele mai obișnuite pe care le va trata, în peregrinările lui, doar la cîteva figuri familiare. El reunește și combină pătrate, triunghiuri, cruci, pentru a restitui cu ușurință esențialul unui model care ar risca să-i scape în complexitatea lui. Nu e grăitor faptul că izbutește să asimileze astfel aparența modelului cu cea a unor planuri abstracte de arhitectură

păstrate şi acestea în carnetul său şi care sînt de fapt o pură creaţie a intelectului? (fig. 149).

Dar să nu ne amăgim: încă nu e vorba de căutare plastică, estetică, aşa cum se va găsi la Dürer, ci de o simplă necesitate practică, utilitară, căreia i se supune un om doritor să-şi practice nestînjenit meseria. El ne mărturiseşte cu atît mai mult nevoia spontană, organică a spiritului, aceeaşi pe care şase veacuri mai tîrziu, în 1888, o evoca şi Émile Bernard, de „a simplifica", de „a regăsi originea oricărui lucru: în geometrie formele tipice ale tuturor formelor obiective". Această nevoie continuîndu-se cu nevoia unei plăceri, cu dobîndirea calităţii de care este susceptibilă, va conduce la armonii plastice. Germenele trebuie căutat în efortul simplificator de a descoperi într-o figură principiul ce explică structura ei şi care-i permite să fie concepută pe baze noi, economisindu-se diversitatea cu care ar înveşmînta-o natura.

Privind marea pictură murală în care Paolo Uccello l-a reprezentat pe condotierul John Hawkwood (Giovanni Acuto) în nava laterală a Domului din Florenţa, în primul moment ni se pare că trebuie să ne minunăm mai ales de cunoaşterea îndrăzneţului *trompe-l'œil* de care dă dovadă artistul. Doar cu ajutorul picturii monocrome, el a provocat iluzia perfectă a unei statui ecvestre aplicată împreună cu soclul pe zid, în maniera unui monument funerar. Virtuozitate a realismului? Poate că ne înşelăm (fig. 150).

Dar există desenul pregătitor care ne dezvăluie fără putinţă de tăgadă sensul real al căutării care-l călăuzeşte pe artist. Or, în această schiţă, executată exclusiv din linii, modeleul, acest modeleu atît de apt să mimeze relieful, este complet eludat; nu mai rămîne decît o epură liniară în care conturul continuu detaşează net silueta luminoasă pe fondul întunecat. Adevăratele preocupări ale lui Paolo Uccello se fac simţite; nu mai e vorba aici decît de un joc rafinat al curbelor pline şi precise, în care se recunoaşte folosirea compasului: curba crupei, curba burţii, curba gîtului la animal, diferite ca deschidere şi însufleţite de cîteva curbe inverse schiţînd mişcarea sinuoasă a „liniei frumuseţii".

Ea nu mai sugerează aici elanul grafic al arabescului; este îngrădită în dura precizie a unei implacabile geometrii. Nu ne mai face să urmărim lucrul mîinii, ci pe acela al spiritului în căutarea unei certitudini: ea ne transmite senina-i dezinvoltură (fig. 151).

Ce efort pentru a sesiza în toată iregularitatea o simplă secţiune a trunchiului de arbore despicat! Imposibil să ne imaginăm o lege elementară din care ar decurge traiectoria sa. Gîndul oboseşte dinainte, renunţă. Cercul, dimpotrivă, apare ca un repaos, forma tip şi în acelaşi timp definitivă, în comparaţie cu care cealaltă ar părea o penibilă deformare sau o schiţă neizbutită. Spunem automat că inelele copacului nu sînt decît „cercuri grosolane". Invers, circumferinţa este calificată drept perfectă cînd are o formă absolut regulată.

Cu cît o formă se apropie mai mult de geometrie şi de dispozitivele sale simple, cu atît gîndul se înflăcărează la ideea că poate percepe complexitatea realului printr-un act elementar: deşi o curbă impecabilă e greu de desenat spontan, simpla mişcare mecanică a unei drepte în jurul unui punct central va oferi cea mai desăvîrşită formă, circumferinţa; împreună cu ea, pătratul, triunghiul se vor afla la baza compoziţiilor picturii, deoarece decurg dintr-un principiu tot atît de uşor perceptibil. Prestigiul lor va fi imens. Profanul îşi închipuie cu greu cum îşi impun ele structurile în mintea pictorului. Să ne amintim cuvintele lui Pierre, pe atunci director al Academiei, dojenindu-l pe David după ce pictase *Brutus*: „Unde ai mai pomenit o compoziţie fără să se folosească linia piramidală?"

Émile Bernard evoca acest instinct de a degaja „o schemă a spectacolului privit"; începem prin a recunoaşte mental anumite linii în ceea ce nu e decît vibraţie a culorii; mergem mai departe şi raportăm aceste linii la arhitectura

lor geometrică". Formelor sesizate, indefinite, tindem să le substituim formele concepute şi repertoriul lor fix.

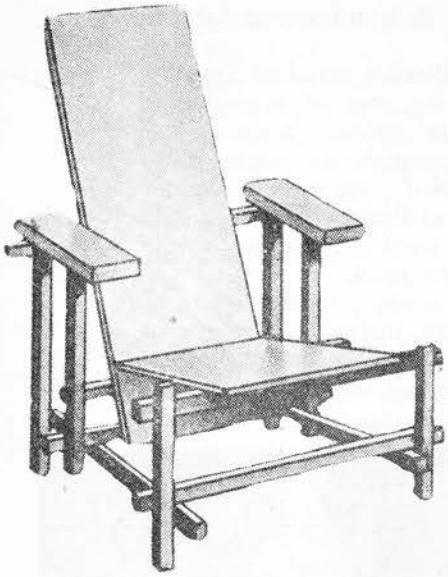
Dar este absolut fix? De fapt, evoluează lent. Bagajul uzual al figurilor geometrice nu mai este astăzi acelaşi ca în trecut. Aş vrea să semnalez în trecere această problemă rămasă în umbră şi ale cărei consecinţe sînt şi vor rămîne considerabile. De veacuri, construcţiile fundamentale au rămas acelea care se obţin cu ajutorul „compasului, firului, echerului", aşa cum le definea chiar Platon, cele care sînt în mod firesc legate de civilizaţia apărută o dată cu neoliticul şi ameninţată numai în ultimele două secole: civilizaţia agrară în care geometria a luat naştere prin împărţirea pămîntului.

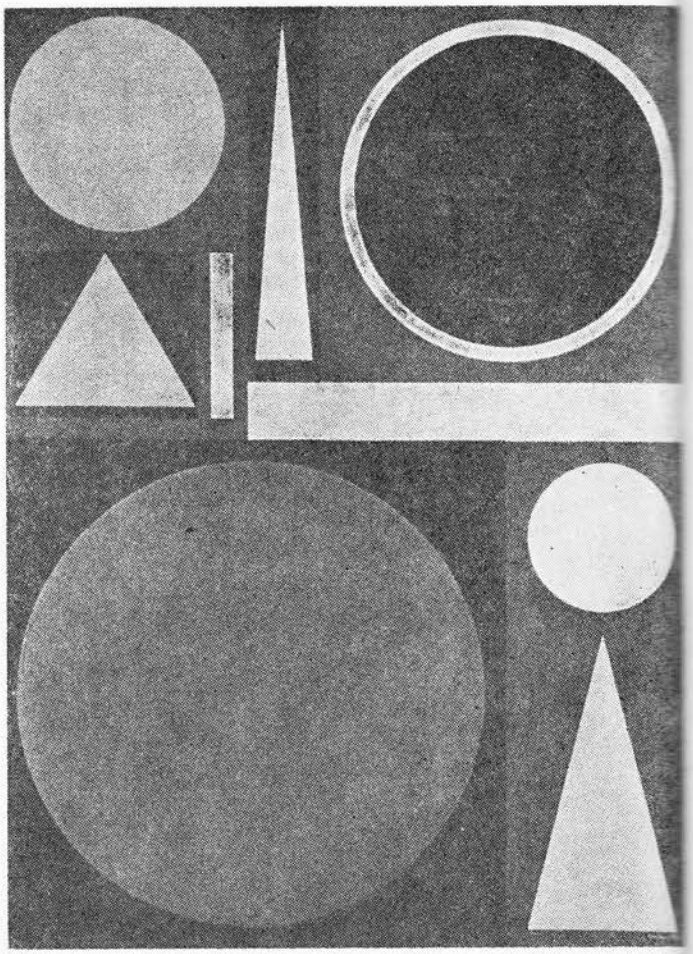
Epoca mecanică şi industrială, în care am intrat acum şi în care totul se pune în termeni de energie iar nu de statică aşa ca mai înainte, aduce o profundă transformare: folosirea geometriei analitice şi a funcţiilor, create de Descartes, a geometriei descriptive inventată de Monge, necesitatea calculului rezis-

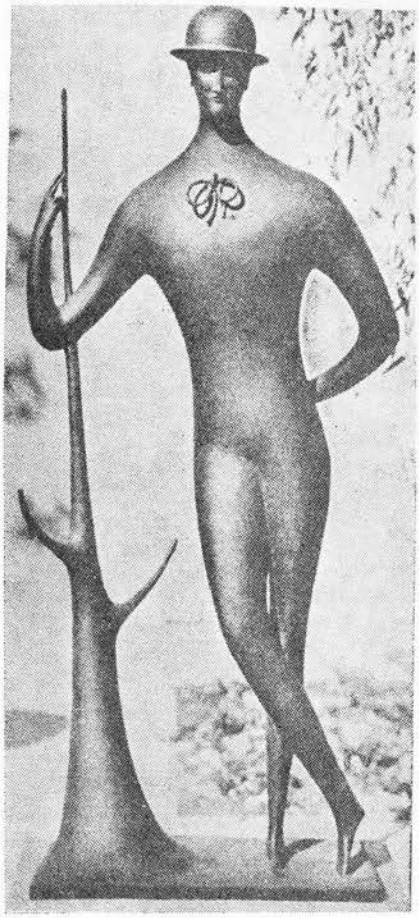
În primul moment, pictura lui Uccello pare un îndrăzneţ **trompe-l'œil** . . .
. . . *desenul pregătitor dezvăluie că este rezultatul unor savante căutări de armonii geometrice.*

150. Paolo Uccello. *SIR JOHN HAWKWOOD*, frescă din naosul lateral al Domului din Florenţa.

151. Paolo Uccello. *SIR JOHN HAWKWOOD*. Cabinetul de stampe. Muzeul Uffizi. Florenţa.







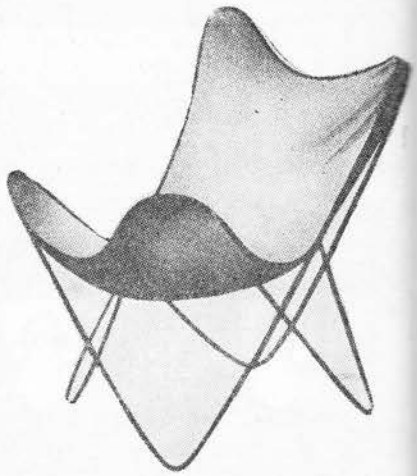
Repertoriul formelor la care face apel artistul evoluează o dată cu civilizația. În ultimii ani, trecem de la geometria elementară la curbele dinamice.

152. RIETVELD (grupul De Stijl).
FOTOLIU DIN LEMN VOPSIT. 1917.

HERBIN. *FANTEZIE.*

NADELMAN. *UN OM ÎN NATURĂ.* 1915. Muzeul de Artă Modernă, New York.

KNOLL (S.U.A.). *FOTOLIU.*



tenţelor, importanţa aerodinamicii au familiarizat ochiul modern cu unele curbe conice, mai cu seamă: elipse, hiperbole, parabole... Un observator atent va constata care este influenţa lor asupra artei de astăzi şi utilizarea lor, de la tablou pînă la mobilă sau la ceramică; el va remarca tendinţa lor de a înlocui construcţiile plane bazate mai ales pe unghi şi pe cerc, dominantele de odinioară (fig. 152).

FORMA SE DESPRINDE DIN DEZORDINE – Arta preistorică, prin importanţa pe care a acordat-o simetriei şi repetiţiei, mărturiseşte nevoia care s-a impus cu forţă de la început, de a sesiza o figură, nu numai prin perceperea aparenţelor, ci prin înţelegerea principiului care permite recrearea ei mentală. Spiritul omului pleacă îndeobşte de la elementar spre complexitatea progresivă, fără a pierde totuşi firul unităţii iniţiale, pînă în momentul în care poate va ajunge printr-un suprem triumf, la o complexitate egală, în aparenţă, cu însăşi dezordinea din natură

Leonardo da Vinci izbuteşte cu o rigoare implacabilă. Decorul frunzişului, pe care l-a pictat pe bolta Sălii dell'Asse din Palatul Sforza din Milano, creează impresia de vegetaţie abundentă a unui codru des. Trebuie să fim preveniţi pentru a duce mai departe examinarea atentă şi să observăm atunci că această copleşitoare abundenţă are o cheie raţională şi că în realitate se ordonează potrivit desăvîrşitei regularităţi a unei figuri omogene şi explicabile. Dacă urmărim mental linia crengilor şi a ramificaţiilor lor, descoperim o împletitură cu mii de şerpuiri, prin multiplicarea vertiginoasă a unei formule iniţiale. Acest desen apare foarte asemănător labirinturilor geometrice întru totul abstracte prin structura lor matematică, şi care sînt hieroglifele ipoteticei sale „Academii leonardiene" * (fig. 295 şi 296).

Poate aici, mai mult decît în operele sale celebre, Leonardo a realizat visul cel mai stăruitor pe care omul l-a urmărit în artă ca şi în atîtea alte activităţi: să arunce o punte între unitatea unei legi intelectuale şi proliferarea, în aparenţă ireductibilă, a naturii. Toată opera lui Leonardo da Vinci, la diferite grade, se reduce la această tentaţie a inteligenţei: fiecare din tablourile sale dă sensibilităţii impresia a ceea ce nu poate fi nici cunoscut, nici pătruns, a misterului în care se întrupează opusul clarităţii intelectuale. Totuşi Leonardo da Vinci ştie că acest mister e rezultatul unei operaţii perfect lucide, dusă prin voinţa sa pînă la ultimele consecinţe. Astfel, tot ce-a creat el exercită o atracţie fascinantă şi iritantă în acelaşi timp asupra celor care-i abordează opera.

El nu face decît să continue efortul întreprins de gîndirea greacă, atît de familiarizată cu geometria şi în care a întîlnit expresia lui preferată. Visul ei era să afle aici principiul inteligibil al oricărei complexităţi. Astfel Platon demonstrează excelenţa celor cinci corpuri regulate numite de acum înainte cele cinci corpuri platoniciene. În *Timeus*, el laudă dodecaedrul, ale cărui douăsprezece feţe sînt amplificarea tridimensională a petangonului. În febra entuziasmului, el vede aici chiar simbolul matematic al armoniei lumii. „Creatorul s-a servit de el pentru orînduirea finală a oricărui lucru." Creatorul, aşa cum îl vede Platon, nu face nimic altceva decît să aplice la scară universală procedeul pe care-l va folosi Leonardo pentru a crea bolta sa de frunziş!

De-acum înainte forma devine problema primordială a artei; mult timp, estetica nu va fi decît căutarea frumuseţii ei. Analiza limbajului, care adesea aduce multe lumini asupra gîndirii secrete a popoarelor, dezvăluie aceste sensuri tainice. „Urît" în limba greacă se spune ἄσχημος, adică ἄνευ σχήματος,

* Din această serie ne-au rămas şase gravuri care l-au interesat în asemenea măsură pe Dürer încît le-a copiat, după cum a arătat RICHTER.

ceea ce este lipsit de formă: doamna Krestkovsky a arătat că aceeaşi asociere de idei se regăseşte în engleză, în germană, în rusă . . .

Cînd visul antic a reînviat graţie Renaşterii italiene forma şi-a recăpătat ascendentul; arta porneşte în căutarea principiului raţional ajungînd să fie doar matematică, ceea ce ar explica realizările cele mai diverse şi mai neprevăzute ale frumuseţii. Piero della Francesca a scris în 1492 un tratat *De quinque coporibus* în care este dezvoltată descoperirea lui Platon. De-aici, Fra Luca Pacioli a extras materialul de bază pentru *De divina proportione* pe care a publicat-o în 1505. Or, cu un an în urmă, dăduse şi el un *Tratat despre poligoanele şi poliedrele regulate* care provenea aşadar din gîndirea platoniciană. Am menţionat curiozitatea pasionată pe care i-au arătat-o atît un Leonardo da Vinci care a şi ilustrat-o, cît şi un german ca Dürer (p. 94).

Principiul iniţial nu mai e căutat într-o figură geometrică, ci într-o proporţie matematică, şi astfel am păşit pragul unei noi etape pe calea abstracţiunii. Studiul proporţiilor, adică al raporturilor exprimate într-o simplă formulă şi unind totuşi cît mai multe elemente, dovedeşte acea veşnică sete de a reconstitui aparenţa multiplă a realităţii pornind de la un principiu unic şi inteligibil. Această nouă căutare este ilustrată de aceleaşi nume: Platon în antichitate, Piero della Francesca sau Luca Pacioli în Renaştere.

Tratatul *De divina proportione* este consacrat acelei secţiuni de aur care n-a încetat să stîrnească vîlvă şi căreia arta modernă i-a rezervat un loc de seamă. Am văzut că şi ea renaşte în secolul al XIII-lea, secol căruia îi datorăm impulsul atîtor mişcări a căror dezvoltare a făurit lumea modernă.

De unde îi vine succesul? Ea satisface în mod optim dubla dorinţă de a concilia un principiu unic şi simplu cu consecinţe cît mai suple şi mai variate, cît mai apropiate de complexitatea derutantă a cosmosului. Or o proporţie este făcută din egalitatea a două raporturi: ea presupune aşadar minimum trei termeni. Surprinzător la secţiunea de aur este că izbuteşte să se reducă la doi termeni. Ea se stabileşte, într-adevăr, prin împărţirea unei drepte în două segmente, dar în aşa fel încît cel mai mare să fie în acelaşi raport cu ansamblul ca şi cel mai mic cu cel mai mare.

Această determinare unică e suficientă pentru ca inteligenţa să dea naştere unei deducţii continue şi infinite. Germanii au subliniat această ultimă proprietate, numind-o *die stetige Proportion*. Prin ea, se aruncă o punte uşoară şi solidă între unitatea pe care se bizuie spiritul şi infinitul pe care aspiră să-l înfrunte, pentru a-l face pe măsura sa. Orice proporţie mulţumeşte de la bun început gîndirea de vreme ce permite să se găsească un principiu de unitate între elemente distincte. Dar secţiunea de aur pare înzestrată cu o putere aproape miraculoasă, sesizată confuz prin sensibilitatea care se delectează. Ea este, într-adevăr, cît se poate de clară, unică în principiul său şi nu cunoaşte limită în calea pe care-o deschide.

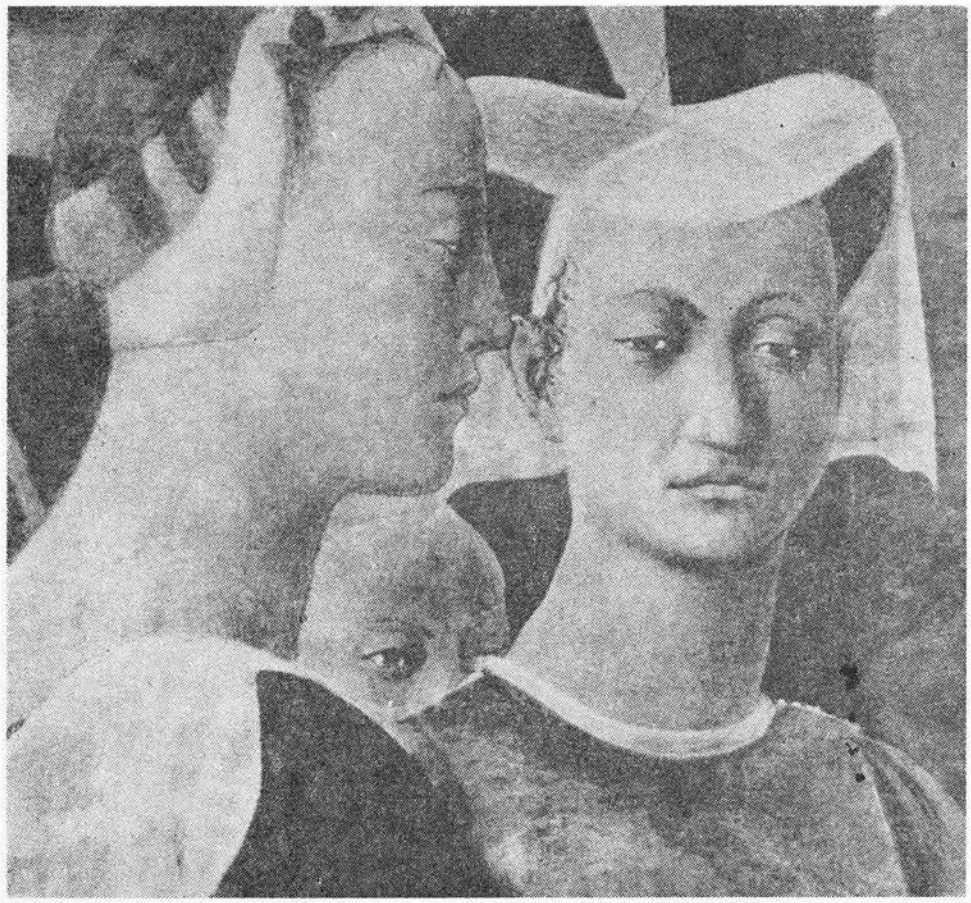
Astfel, linia pusă în slujba reproducerii realului, antrenează în mod irezistibil arta spre opusul ei, către zonele abstracte ale geometriei, pînă la cele ale matematicilor.

O ESTETICĂ A VOLUMELOR – Am putea relua fiecare din mijloacele de care s-au folosit artiştii pentru a reproduce realul şi să arătăm că, desprins de scopul său iniţial, redus la conştiinţa de sine, la căutarea propriei frumuseţi, acesta se adaptează unei transfigurări plastice asemănătoare.

De la linie, pictura a trecut la redarea volumului. Dar volumul dispune de aceleaşi resurse formale, pe care le extinde la o dimensiune suplimentară. Ne invită să ne imaginăm că l-am urmări cu degetul; sugerează mîinii gestul fizic care l-ar modela. Nu se spune „a mîngîia cu ochiul"? Structura volumului ţine şi ea de bucuriile inteligenţei: toate reflecţiile suscitate de linie în această problemă

rămîn valabile şi pentru volum. De altfel, n-am fost siliţi să trecem, cu Platon, de la pentagon, care se desenează printr-o singură linie, la poliedru, care este un volum? Se pun aceleaşi probleme, se aplică aceleaşi reguli; trebuie numai să se adauge o nouă dimensiune: spaţiul.

Platon, cel dintîi, a definit frumuseţea formei, în independenţa ei faţă de frumuseţea naturii, sub dublul aspect al liniei sau volumului. În *Philebus*, el declară: „Prin frumuseţea formei, nu înţeleg ceea ce se înţelege îndeobşte sub



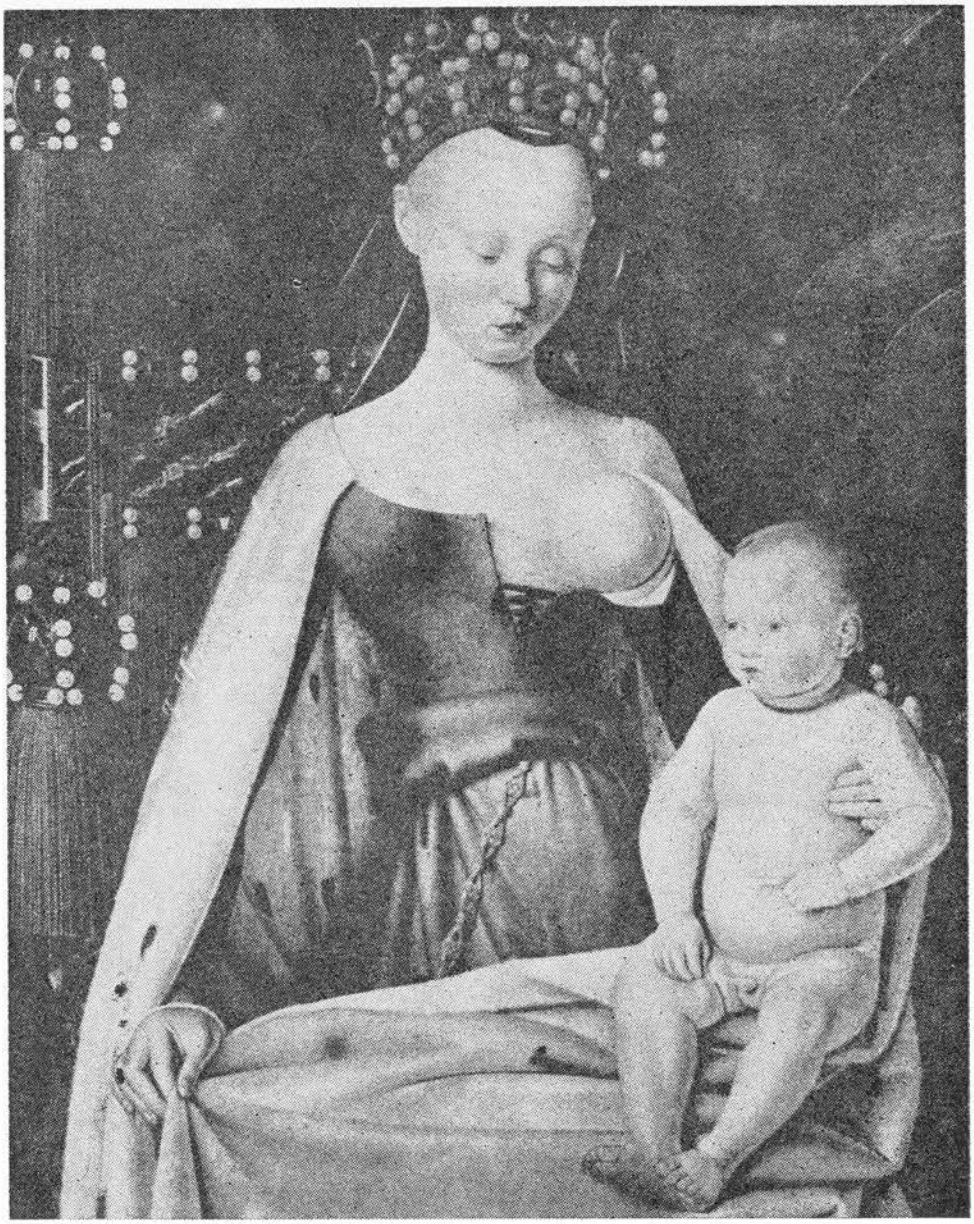
Ceea ce alţii au izbutit în domeniul liniei, Piero della Francesca, Jean Fouquet, Georges de la Tour, etc., realizează pentru volume; ei desprind din real arhitectura lor ideală.

153. PIERO DELLA FRANCESCA. *CORTEGIUL REGINEI DIN SABA.* Detaliu din *LEGENDA CRUCII.* Biserica Sfîntul Francisc din Arezzo.

acest nume ca, de exemplu, frumuseţea obiectelor vii şi a redării lor, ci ceva rectiliniu şi circular, suprafeţele şi corpurile solide compuse din drepte şi din cercuri cu ajutorul compasului, a sforii şi a echerului. Căci aceste forme nu sînt, ca celelalte, frumoase în anumite condiţii, ele sînt întotdeauna frumoase în sine *." Pe acestea înţelegea Paolo Uccello să le evidenţieze cînd organiza

* Dacă ne-am îndoi de permanenţa de-a lungul veacurilor a anumitor căutări ale omului, ar fi de ajuns să ne gîndim la spusele lui MAURICE DENIS din *Théories* (pag. 9): „Profunzimea emoţiei noastre vine de la capacitatea acestor linii şi a acestor culori de-a se arăta ca frumoase în sine, de-o frumuseţe divină..."

154. Jean Fouquet. *FECIOARA*. Fragment. Muzeul din Anvers.



curbele delimitînd acea siluetă ecvestră; după cum tot pe acestea le urmăreşte Piero della Francesca elaborînd volumele figurilor sale. El nu caută doar definirea lor clară, numai ca bucurie intelectuală; el vizează desăvîrşirea lor de dragul armoniei. A ridica pînă într-atît, prin acţiunea gîndirii, datele încîlcite ale lumii exterioare, înseamnă a o modela (fig. 153).

La fel procedează şi Fouquet ale cărui tulburătoare legături cu Piero della Francesca au fost subliniate de Henri Focillon. În *Fecioara* de la muzeul din Anvers, el epurează şi geometrizează relieful fiecărei părţi; el îl apropie, fără a depăşi limitele asemănării pe care nimeni n-ar fi îndrăznit atunci s-o neso-

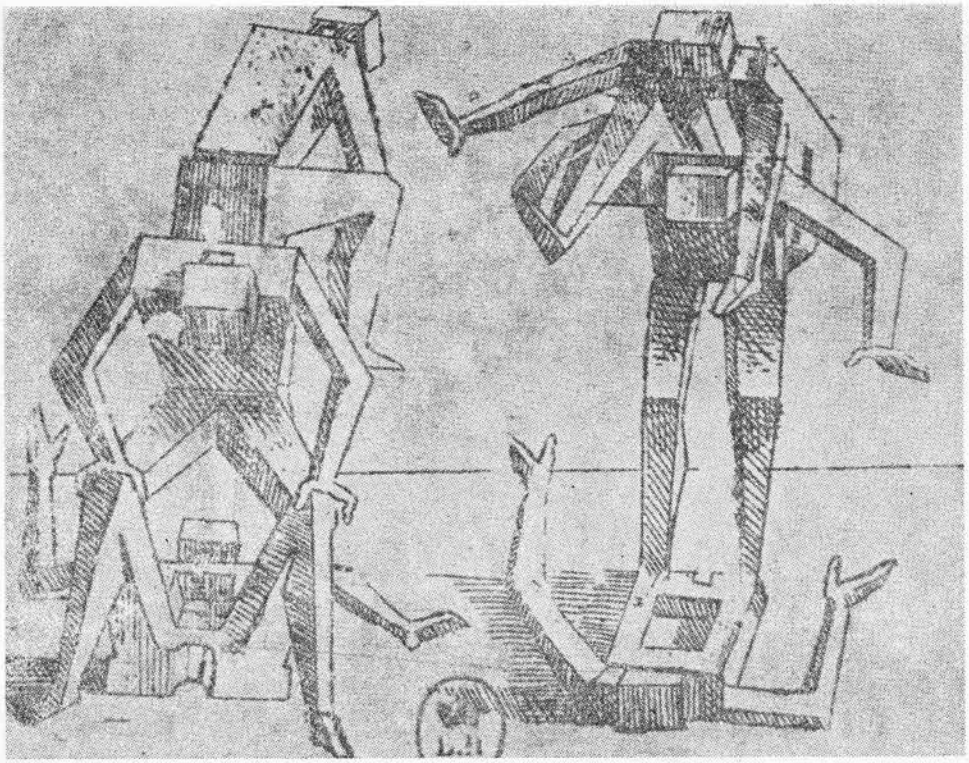
155. Georges de La Tour. *NOUL NĂSCUT*. Fragment. Muzeul din Rennes.

cotească, de prototipurile concepute de inteligență: el înlătură, ca pe ceva accidental, tot ce e de prisos și nu păstrează decît esența. La el, capul, sînul sînt sferice; brațul, cilindric. El afirmă aceste elemente teoretice îndeosebi la obiectele materiale, care se supun mai ușor invenției: el le grupează, de exemplu, pe spătarul tronului, transformîndu-l într-un rigid ecou al temelor pe care le modelează în structura corpurilor, devenite astfel o arhitectură a spiritului (fig. 154).

Fouquet și Piero della Francesca își răspund astfel deoarece, în secolul al XV-lea, latinitatea regăsește echilibrul între datele senzoriale și cerințele spiritului. În plină afirmare a adevărului optic pe care-l revendica impresionismul, Cézanne, și el, va constrînge din nou aparențele și construcția mentală

Cézanne afirma că figura omului poate fi redusă la cilindru, sferă sau con.
156. CÉZANNE. *DOAMNA CÉZANNE, CU CAPUL ÎNCLINAT.* 1870—1872. Colecție particulară.

să-și regăsească punctul de conciliere. În aprilie 1904, el îi scrie lui Émile Bernard că trebuie „să tratăm natura cu ajutorul cilindrului, sferei, conului, toate puse în perspectivă, desigur: fiecare parte a unui obiect, a unui plan să se îndrepte către un punct central". Condensînd în această formulă demersul său, el sintetiza de fapt experiența predecesorilor începînd din veacul al XV-lea. Rubens nu constata și el același adevăr cînd observa în *Teoria figurii omenești*: „Se pot reduce elementele sau principiile figurii omenești la cub, la cerc sau la triunghi"? Numai orbirea obișnuită a contemporanilor a putut să denunțe ca distrugător pe marele clasic al veacului XX (fig. 155, 156 și 157). Omul preistoric, sculptorul aurignacian mai cu seamă, încercase această reducție a



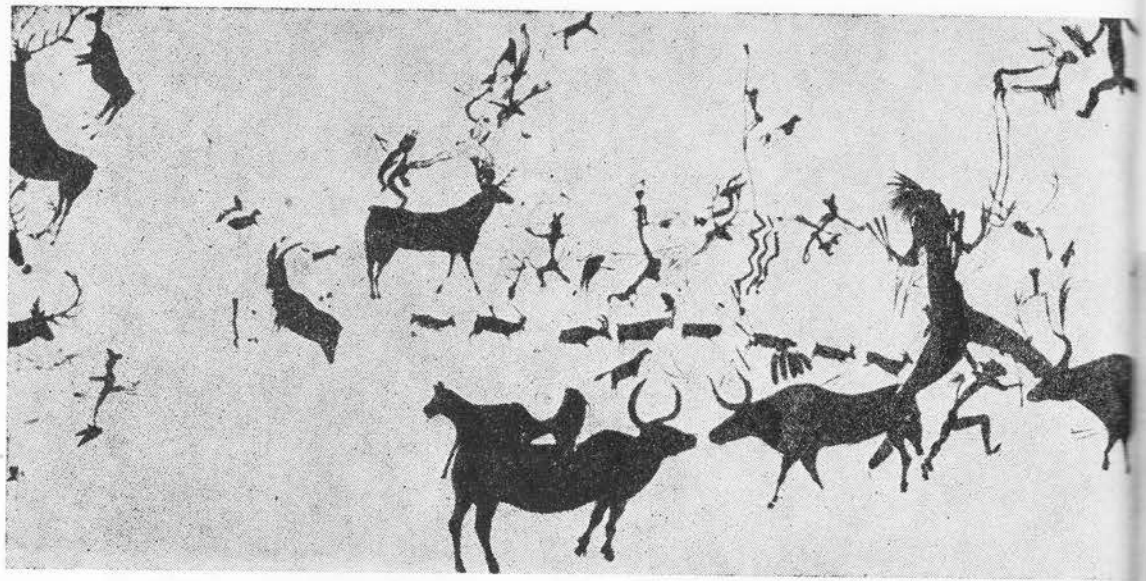
Mult înaintea artiştilor moderni, arta trecutului a descoperit cum se pot sintetiza mişcările omeneşti cu ajutorul unor forme geometrice.
157. BRACELLI. 1584—1609. Gravură extrasă din Capricii. Biblioteca Naţională din Paris.

realului la elementele sale simplificate, puternic dominate de spirit. Dar evident proceda din instinct, pentru a se apăra împotriva dezorientării spre care l-ar fi purtat excesiva complexitate a lumii vizibile.

ORGANIZAREA SPAŢIULUI PICTURAL ŞI ORIGINILE SALE – Organizarea spaţiului în care se dispun formele, supunerea sa faţă de geometrie ridică o problemă asemănătoare dar mai abstractă. Sîntem prea obişnuiţi cu ea pentru a bănui cît de greu i-a fost omului s-o conceapă. I-a trebuit timp, milenii de experienţă artistică; nu o putem sesiza bine decît în momentul cînd evoluţia societăţii şi trecerea ei la stadiul culturii primitive a pămîntului au transformat-o într-o necesitate fundamentală a vieţii în comun.

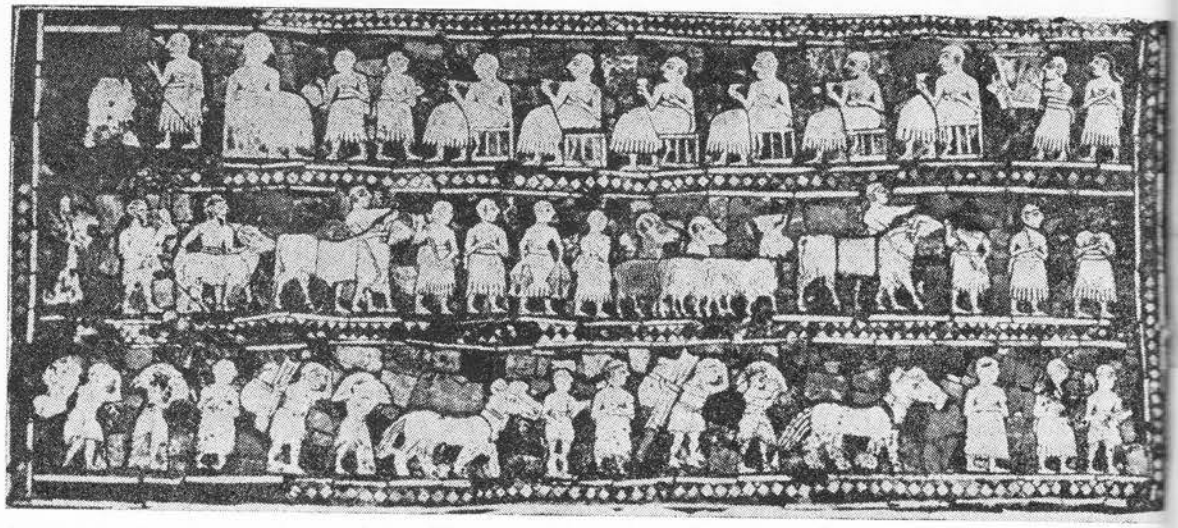
Cînd după era vînătoarei a urmat, în neolitic, era culturii pămîntului, cînd sfîrşitul erei ploilor şi concentrarea civilizaţiilor ce apăreau în văile marilor fluvii, destul de umede, a fixat în valea Nilului, a Tigrului şi a Eufratului, a Indusului, locurile unde aveau să ia naştere imperiile, condiţiile de viaţă s-au schimbat cu totul.

În aceste zone relativ înguste era necesar să se delimiteze strict pentru prima oară pămîntul. Aşa a apărut cadastrul. Omul a fost acut confruntat cu o problemă inedită: concepţia clară a suprafeţii, nu, ca înainte, doar ca un cîmp unde să călărească în voie şi să-şi desfăşoare activitatea, ca o ambianţă, ci ca o realitate pe care trebuia să înveţe s-o organizeze, deci în primul rînd s-o gîndească. Facultăţile mentale s-au văzut nevoite să se angajeze într-o activitate necunoscută încă, devenită brusc primordială: definirea, măsurarea şi împăr-



158. *FRESCĂ DIN ALPERA* (provincia Albacete). Pictură rupestră. Spania orientală. *Vînătorul din preistorie își aruncă figurile la întîmplare ; abia o dată cu descoperirea agriculturii, artistul a învățat cum să-și organizeze suprafața.*

159. *MOZAIC NUMIT AL STINDARDULUI, MORÎMNTUL REGAL DIN UR.* Începutul mileniului al III-lea î.e.n. British Museum, Londra.



ținea spațiului potrivit unor reguli generale și incontestabile. Atunci a luat naștere geometria, „măsurarea pămîntului" (γεω-μετρία) și, odată cu ea, o preocupare nouă, legată de această putere nouă.

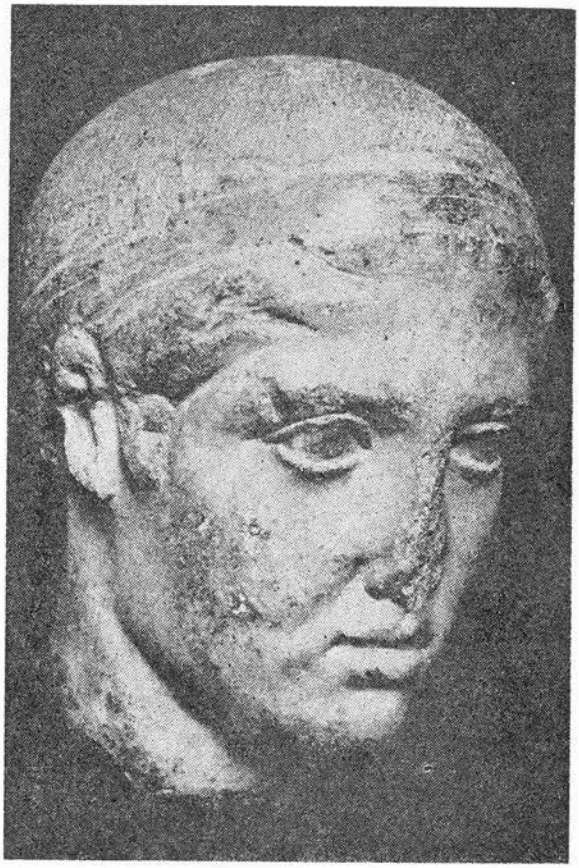
Repartiția proprietății, fixarea limitelor ei, potrivit unor scheme ușor de conceput, erau însoțite de problema irigației: apa, de care se ducea mare lipsă, trebuia îndreptată din albia fluviilor, unde se afla din abundență, în diferite puncte unde era necesară, printr-o rețea de canale, extrem de simplă. Astfel agricultorul primitiv se familiariza în același timp cu formele, prin îngrădirea unui teren, ca și cu traseele drepte, prin săparea șanțurilor pentru apă.

Ar fi fost de mirare ca toate acestea să nu aibă un răsunet în artă, care şi ea avea să fi supusă organizării spaţiului. Omul preistoric nu abordase aceste probleme decît foarte sumar, gravînd un decor pe suprafaţa unor obiecte uzuale; el schiţase combinaţii care s-ar putea numi proto-geometrice, unde abia se desluşeşte coerenţa la care avea să se ajungă.

Ceramica, aşa cum am văzut, contemporană cu începuturile agriculturii, făcuse un imens progres: liniile regulate abia schiţate s-au integrat deodată

Egiptul a ajuns primul la înţelegerea şi la dispunerea volumelor.

160. *CAP NUMIT DE „ÎNLOCUIRE".* Calcar, dinastia a IV-a. În jurul anului 2600 i.e.n. Muzeul din Cairo.



Grecia desăvîrşeşte geometria formelor adăugînd calculul proporţiilor.

161. *CAP DE EFEB DE PE ACROPOLE,* găsit în 1865. Muzeul de pe Acropole, Atena.

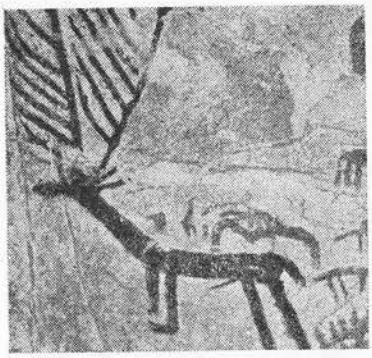
într-o compoziţie generală, concepută în registre juxtapuse şi combinate: brîul, damierul, viitoarele metope îşi fac apariţia.

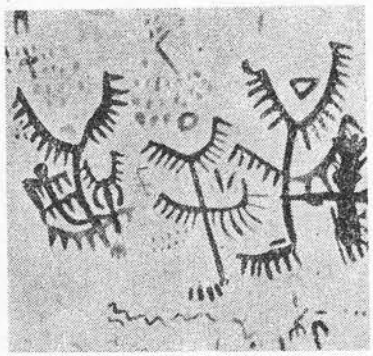
Dacă metodele rurale s-au făcut neîntîrziat simţite în plan decorativ, trebuia să ne aşteptăm la acelaşi lucru în plan figurativ. Într-adevăr, ceea ce nu fusese pînă acum decît un efort de simplificare a contururilor şi de o mai bună adaptare la posibilităţile limitate ale concepţiei şi execuţiei, avea să devină acum tentativă de organizare a spaţiului de care dispune artistul.

Ce izbitoare e trecerea de la picturile murale rupestre, ca acelea ale preistoriei iberice, cu figurile lor aruncate, risipite la întîmplare ca un pumn de seminţe,

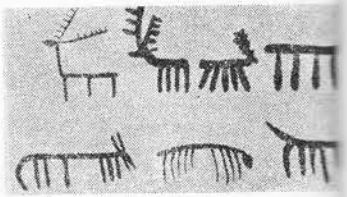
la primele picturi egiptene! Contrastul este şi mai expresiv dacă, în Egipt chiar, pornim de la arta rupestră a deşerturilor străbătute de apele Nilului, aşa cum a arătat Winkler *, de la frescele funerare de la Hierakonpolis, supravieţuiri întîrziate în pragul primei dinastii şi astăzi din nenorocire în mare parte pierdute: nici în unele, nici în celelalte nu găsim vreo urmă a unei viziuni globale şi ordonate a spaţiului.

Dar din momentul în care începe Istoria, ce transformare! Acelaşi spaţiu se organizează, disciplinat, potrivit unor linii paralele; figurile se înşiruie ca soldaţii la instrucţie, supuse ordinelor gîndirii diriguitoare. Definirea lor prin





Arta iberică a notaţiei vii devine treptat o adevărată stenografie.



162. *CERB SIMPLIFICAT.* Tajo de las Figuras. Laguna de la Janda, Cadix.
163. *CERBI SCHEMATIZAŢI ŞI VÎNĂTOR.* Nuestra Señora del Castillo, Almaden (desen de Abatele Breuil).
164. *CERBI REDUŞI LA SEMNE*, exemple din Andaluzia de Sud, grupate de Abatele Breuil.

contur pierde caracterul intuitiv, aproape impresionist, care ne făcea să comparăm stilul paleolitic cu cel al lui Toulouse-Lautrec, pentru a se supune unei coerenţe şi unei regularităţi în care se reflectă fără echivoc naşterea geometriei (fig. 158 şi 159).

În acelaşi timp, ordonarea volumelor, schiţată prin empirismul genial al acelor *Venus* aurignaciene, atinge la rîndu-i o măiestrie perfect logică a simplificărilor şi combinaţiilor. Minunatele şi prea puţin cunoscutele „capete de înlocuire", aşa cum au fost numite, fără să li se cunoască adevăratul rost, atestă autoritatea suverană a gîndirii asupra formelor realului, supuse fără rezistenţă legii ei (fig. 160).

Capodoperele din aceeaşi perioadă din Mesopotamia, afirmînd directive similare, completează demonstraţia că acest stadiu artistic corespunde perfect unui stadiu social, a cărui consecinţă de altfel este.

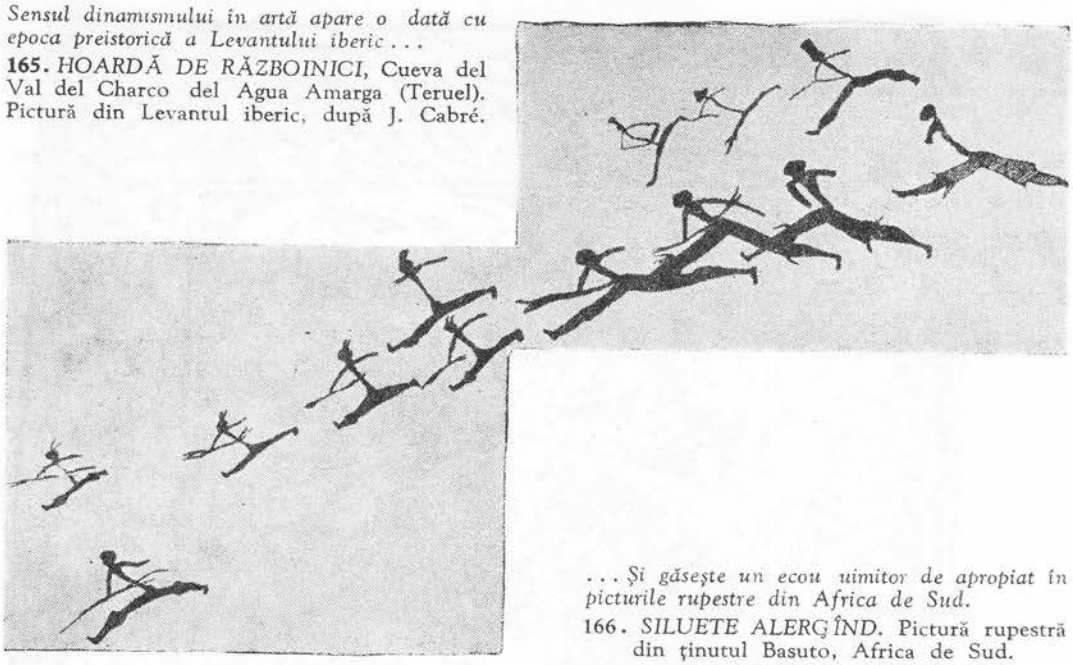
Nu-i mai rămînea Greciei decît să adauge noţiunii fundamentale de geometrie a formelor pe cea, mai subtilă şi mai matematică, de raport şi de proporţie între ele pentru a ajunge la o formulă mai suplă şi mai nuanţată: ea permite să se revină la o evaluare mai exactă, în aparenţă mai docilă, a aspectelor realităţii; ea permite totuşi şi sporirea posibilităţilor inteligenţei punînd, pentru simpla ei plăcere, structura în slujba ordonării formelor (fig. 161).

Atunci se naşte idealul clasic mediteranean: el depăşeşte contradicţia dintre realitate, aşa cum apare ea simţurilor noastre, şi armonii, aşa cum ne place să le concepem. Această subtilă balanţă a fost compromisă de valurile puternice pornite din Orient şi care, purtate de creştinism, aveau să inunde lumea occidentală cu un strat de aluviuni, străin propriei sale geologii.

* WINKLER, *Rock engravings of southern upper Egypt*, Londra, 1938—1939.

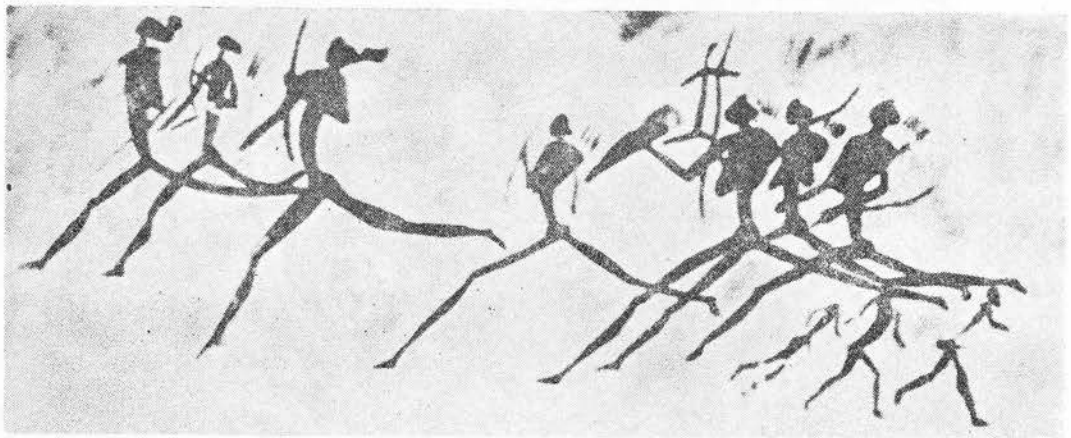
Sensul dinamismului în artă apare o dată cu epoca preistorică a Levantului iberic . . .

165. *HOARDĂ DE RĂZBOINICI,* Cueva del Val del Charco del Agua Amarga (Teruel). Pictură din Levantul iberic, după J. Cabré.



. . . Şi găseşte un ecou uimitor de apropiat în picturile rupestre din Africa de Sud.

166. *SILUETE ALERGÎND.* Pictură rupestră din ţinutul Basuto, Africa de Sud.



PĂTRUNDEREA VIEŢII – Ar trebui să zăbovim prea mult ca să arătăm cum civilizaţia clasică mediteraneană a fost întotdeauna înconjurată de popoare care nu împărtăşeau gustul ei pentru real. Arta din epoca bronzului, apoi din epoca fierului, afla aici prelungiri pe care concepţiile lumii greco-latine nu le interceptaseră. Doar cîteva legături superficiale vădeau unele contacte episodice. Această tradiţie atît de diferită număra la activul ei un aport cu totul deosebit: pe cînd în tradiţia noastră gîndirea se exercită asupra formelor, înţelegînd să simplifice şi să orînduiască, aici natura nu aducea atît sugestii formale cît impulsul vieţii şi dinamismului ei. Realitatea nu mai era văzută din perspectiva liniei la care se poate limita pentru totdeauna, încremenită în precizia ei; ea era resimţită prin mişcare şi tradusă mai mult prin ceea ce, în opoziţie cu „liniile de formă", am numit „liniile de forţă".

Şi aici arta preistorică ne-a oferit primul exemplu căci, hotărît, ea conţine toţi germenii viitoarei dezvoltări a artei. Spre deosebire de arta din epoca mag-

Miniatura irlandeză împinge abstracția formelor în mișcare pînă la vertij!

167. *MINIATURĂ IRLANDEZĂ*. Cartea din Durrow. Trinity College. Dublin. În jurul sau înainte de anul 700.

dalenianã, care s-a dezvoltat la nord de Pirinei şi de munţii Cantabri şi care din acest motiv a fost numitã franco-cantabricã, arta Levantului iberic, ce pare totuşi cã decurge în parte din cea dintîi, a cãpãtat o orientare complet diferitã.

Ca şi picturile preistorice ale Africii, cu care, de altfel, apare într-un raport incontestabil, aceastã artã ibericã oferã o viziune dinamicã, atentã la mobilitatea şi chiar la furnicarul de fiinţe vii, oameni şi animale. Puţin sensibilã faţã de formã, definitã prin conturul de care se folosea şi magdalenianul, ea prefera pata expresivã a ceea ce e fugitiv. Printr-o uimitoare alunecare, aceastã artã pe care o regãsim în Africa de Nord, s-a rãspîndit pînã în extrema sudicã a continentului, în arta boşimanilor, în Rodezia de Sud (actualul Zimbabwe — n.r.) unde s-a perpetuat pînã în pragul epocii noastre. Obsesia gestului în acţiune este aici atît de puternicã încît duce la deformãri, la întinderea exageratã a membrelor în sensul efortului depus (fig. 165 şi 166).

Stilizarea pe care o atinge în cele din urmã aceastã artã, în Africa de Nord ca şi în Spania, rãmîne fidelã aceleiaşi tendinţe şi se opune deci tendinţei la care a ajuns arta magdalenianã: ea nu se desãvîrşeşte printr-o reducere crescîndã la nişte scheme geometrice simple, ci atinge, printr-un fel de notaţie condensatã, o adevãratã stenografie, ignorînd orice regularitate şi orice simetrie, orice metodã raţionalã, pentru a deveni un grafism pur care ne duce cu gîndul la literele de mînã. Acestei arte i s-ar putea aplica definiţia pe care-o propunea estetica vitalistã a lui Guyau, cu cîţiva ani în urmã: „Arta este viaţã concentratã" (fig. 23 şi 162—164).

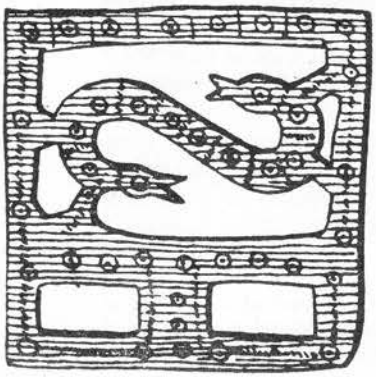
Într-o manierã cu totul diferitã, arta nomazilor care, evident, nu datoreazã nimic acestei manifestãri preistorice, prezintã totuşi aceleaşi caractere impetuoase şi vãdeşte aceeaşi preocupare majorã de a rezuma mişcãrile şi de a broda pe marginea liniilor turbulente pe care aceste mişcãri le sugereazã.

Astfel, printre artele care-şi îngãduie sã interpreteze liber datele naturii, se deosebesc douã mari familii: una reprezentatã mai ales de civilizaţiile agrare şi sedentare, în momentele în care acestea se îndepãrteazã de realism; ele nu ţintesc atunci decît la o geometrie precisã şi imobilã. Cealaltã, expresie a popoarelor nomade şi de vînãtori, pentru care realitatea este o veşnicã deplasare, un necontenit itinerar, pentru care spaţiul este un cîmp deschis desfãşurãrii corpurilor în acţiune, ajunge la simplificãri contrase în care distingem parcã detenta viitoare a unui arc întins.

Acest contrast se completează cu altul: linia dreaptã, imagine a fixitãţii rigide, e dominantã în spiritul de stilizare al celor dintîi, în timp ce curba, care relevã mai direct dicteul realitãţii, al vieţii, este preferatã de ceilalţi. Datoritã acestei nevoi de tensiune internã, capodoperele de orfevrãrie realizate de arta stepelor ajung sã reprezinte, mai mult decît siluete de animale izolate, grupuri luptînd într-o încordare de forţe ostile, strîns încleştate, ca o împletire de şerpi. Astfel linia, în loc sã imobilizeze forma, s-o pregãteascã pentru veşnicie, s-o ducã pe calea desãvîrşirii în afara timpului, nu mai e decît parcursul complicat, inepuizabil, al unei mobilitãţi fãrã sfîrşit, cînd strînsã, prinsã în încleştare, cînd destinzîndu-se într-o zvîcnire.

Filiaţia acestei tendinţe atît de strãine geniului clasic mediteranean o vom regãsi în *entrelacs*-ul scandinav şi, mai mult chiar, în ameţitoarea miniaturã „irlandezã" * în care acesta se multiplicã la infinit şi se deapãnã ca o reverie lineară fãrã sfîrşit (fig. 167).

* Termenul de „irlandez" trebuie pus între ghilimele cãci calificativul este discutat astãzi de unii eruditi care atribuie cvasi-totalitatea acestor capodopere atelierelor mînãstireşti din Northumbria, în nord-estul Angliei. Nu e locul sã arãtãm aici cã pînã şi pe pãmînt strãin, ele rãmîn o expresie a geniului anticei Eire.



Forma în S (dragonul) e adusă de nomazi, apoi de barbari, din China în Pirinei.

168. *CUŢIT ORDOS.* Muzeul Cernuschi, Paris.

169. *PLACĂ DE CATARAMĂ.* Muzeul din Narbonne.

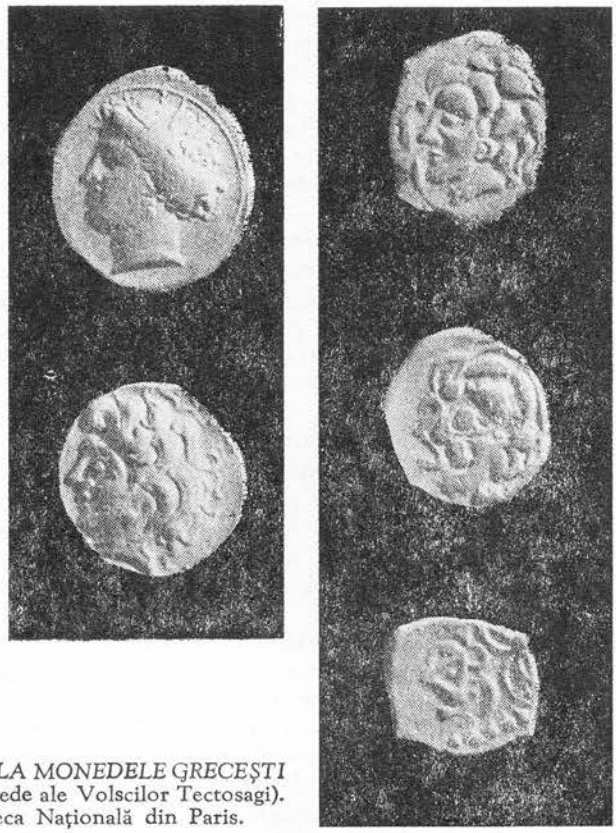
La cataramele merovingiene, *entrelacs*-ul trasat cu ajutorul dragonilor devine curînd o temă pur decorativă.

170. *PLACĂ DE CATARAMĂ DIN BURGUNDIA*, la care se mai disting labe şi capete de animale, Sec. al VII-lea.

171. *PLACĂ DE CATARAMĂ DIN LÉZÉVILLE*, complet geometrică. Secolul al VIII-lea.

172. De la stînga la dreapta: *MONEDE DIN PEROZ* (457—483), *TAROMANA* (490—514) şi din *GADHYA* (în jurul anului 750), provenind din ţările din Estul Iranului şi derivate din modele sasanide.

Acelaşi proces de evoluţie pe care-l observăm începînd cu realismul grec la monedele celtice se regăseşte la celălalt capăt al lumii mediteraneene (la porţile Indiei). Putem urmări această acţiune progresivă de stilizare şi abstractizare.



173. *EVOLUŢIA CAPULUI, DE LA MONEDELE GRECEŞTI PÎNĂ LA CELE GALICE.* (Monede ale Volscilor Tectosagi). Cabinetul de medalii. Biblioteca Naţională din Paris.

Această nouă formă de abstracţie plastică vădeşte aşadar un spirit cu totul deosebit: în loc să ducă la „finitul" formei şi la fixitatea conturului, linia celtică pare o deschidere spre infinit. Poate că Irlanda, străină de influenţa greco-latină, căreia nu-i datorează decît rare împrumuturi, denaturate de altfel, a elaborat în felul acesta un ultim rezultat: cel al civilizaţiilor nomade şi semi-nomade, al căror caracter fundamental e instabilitatea.

Nu e curios că arta arabă, sub impulsul unor scrupule religioase, a interzis adesea figurativul pentru a da curs liber liniei abstracte dinamice a popoarelor nomade?

APARIȚIA ARTEI ABSTRACTE – Există poate o tendință firească a nomazilor de-a nu se lăsa seduși de observarea naturii, caracteristică, dimpotrivă, popoarelor sedentare. Iată încă din neolitic, din mileniul al treilea î.e.n., arta stepelor își croise drum de-a lungul Asiei Centrale; ea avea să opereze o joncțiune între China, pe de-o parte, și Europa pe de alta, trecînd prin Mongolia și Siberia. Mai întîi, au fost hunii; apoi, în timpul înfloririi Greciei, sciții intrau în contact cu ea prin Crimeea; mai tîrziu, puțin înainte de era creștină, sarmații ale căror tendințe sînt și mai riguros geometrice; în fine, marele amalgam al năvălirilor barbare și răspîndirea penetrantă a incursiunilor scandinave.

Astfel își făcea loc o artă în care realitatea se dovedea tot atît de docilă la injoncțiunile formei ca și metalul topit ce curgea în tiparele pregătite. De la bronzurile Luristanului în sud, pînă la frontierele estice ale Chinei, de la împletiturile vikingilor, în nord, și pînă la Irlanda celtică în vest, se degajă un fel de unitate care face să triumfe în artă imaginația plastică față de rezistența pe care i-o opune pitoreasca incoerență a realului.

Bijuteriile de aur siberiene ne permit să apreciem în ce măsură s-a transformat, sub această acțiune, realismul animalier transmis de moștenirea asiriană prin Persia: imaginația omului și combinațiile sale abstracte au supus datele naturii puterii lor dizolvante și reorganizatoare.

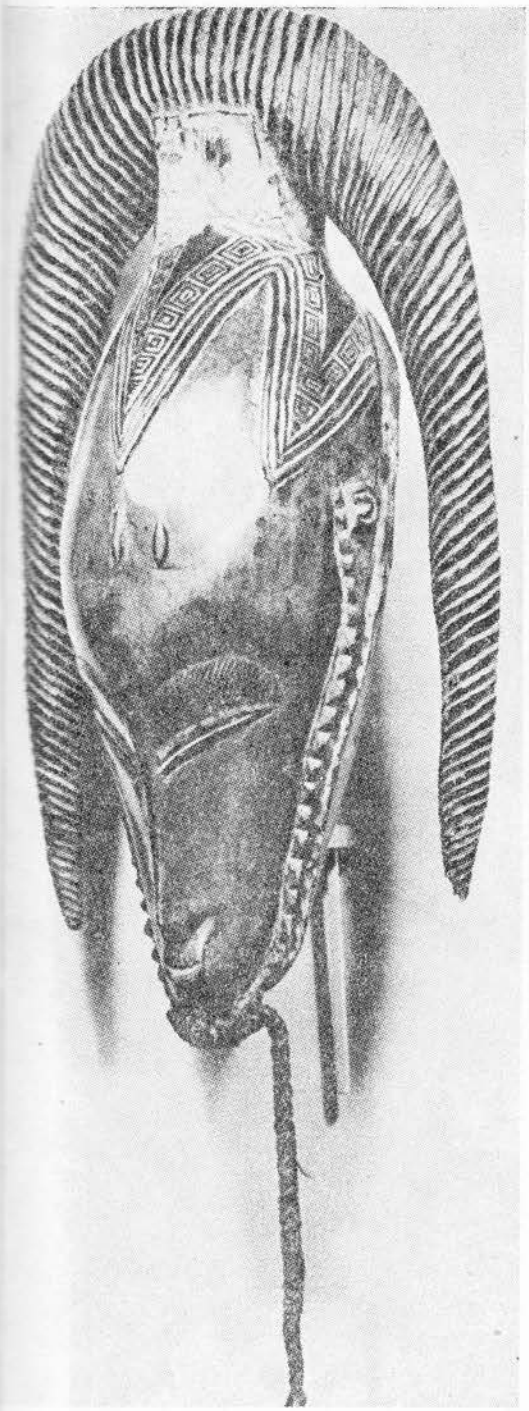
Am putea urmări * deopotrivă progresia în spațiu și în timp a acestei arte de o dinamică abstracție prin intermediul temei dragonului cu două capete șerpuind în formă de S, de la arta mongolilor Ordoși, la cotul Fluviului Galben, la hotarele Chinei, pînă la apariția ei în vechea Romă, pe cataramele centiroanelor sau fibulele merovingienilor. Ajuns la acest stadiu, elementul linear a absorbit totul, nemaitolerînd decît o evocare sumară a unui cap de dragon, același cap cu care, în miniatura „irlandeză", se încheie și inepuizabila meandră, atunci cînd marchează o pauză. În secolul al VIII-lea, în fine, cînd viitoarea artă romanică începe să-și facă apariția, tema elimină această ultimă supraviețuire a datului realist inițial, sensibil încă în veacul precedent și face loc purei divagații lineare, de noduri și înlănțuiri (fig. 168—171).

Ciclul e încheiat: antrenat de linia pe care o folosise mai întîi pentru a preciza silueta unui animal, artistul s-a apropiat de formele geometrice, cărora modelul său le servea ca punct de pornire. Atunci motivul realist a fost practic înghițit de mijloacele plastice care l-au devorat, s-au alimentat din el și la urmă l-au dat uitării pentru a nu mai trăi decît din propria-i substanță, ajungînd în mod implacabil la consecințele pur abstracte în care spiritul se poate complăcea.

Același proces îl regăsim în transformarea monedelor grecești și a motivelor lor naturaliste în epoca imitării lor în Galia cînd își „dizolvă" implacabil modelul, reținînd doar un joc de semne aproape de nerecunoscut. Medaliile galice și miniaturile irlandeze au aceeași obîrșie celtică. De aceea s-a încercat să se atribuie tendinței lor către abstract o trăsătură a „rasei". Se cuvine să fim precauți și să vedem mai departe: chiar dacă acest fenomen găsește într-adevăr un teren de elecție la anumite populații și, în general, la aceia care nu participă la civilizația mediteraneană, la aceia calificați de ea drept „barbari", el are o importanță universală. L-am constatat în preistorie și-l vom regăsi aici (fig. 173).

El se reproduce aproape identic la celălalt capăt al lumii clasice, spre răsărit. Cel ce e tentat să ridice în slăvi caracterul „celtic" al descompunerii figurilor, îl poate regăsi în estul Iranului, în Afganistan, în Gandahara etc., unde cîteva secole mai tîrziu pornește să simplifice modele provenite și ele din numisma-

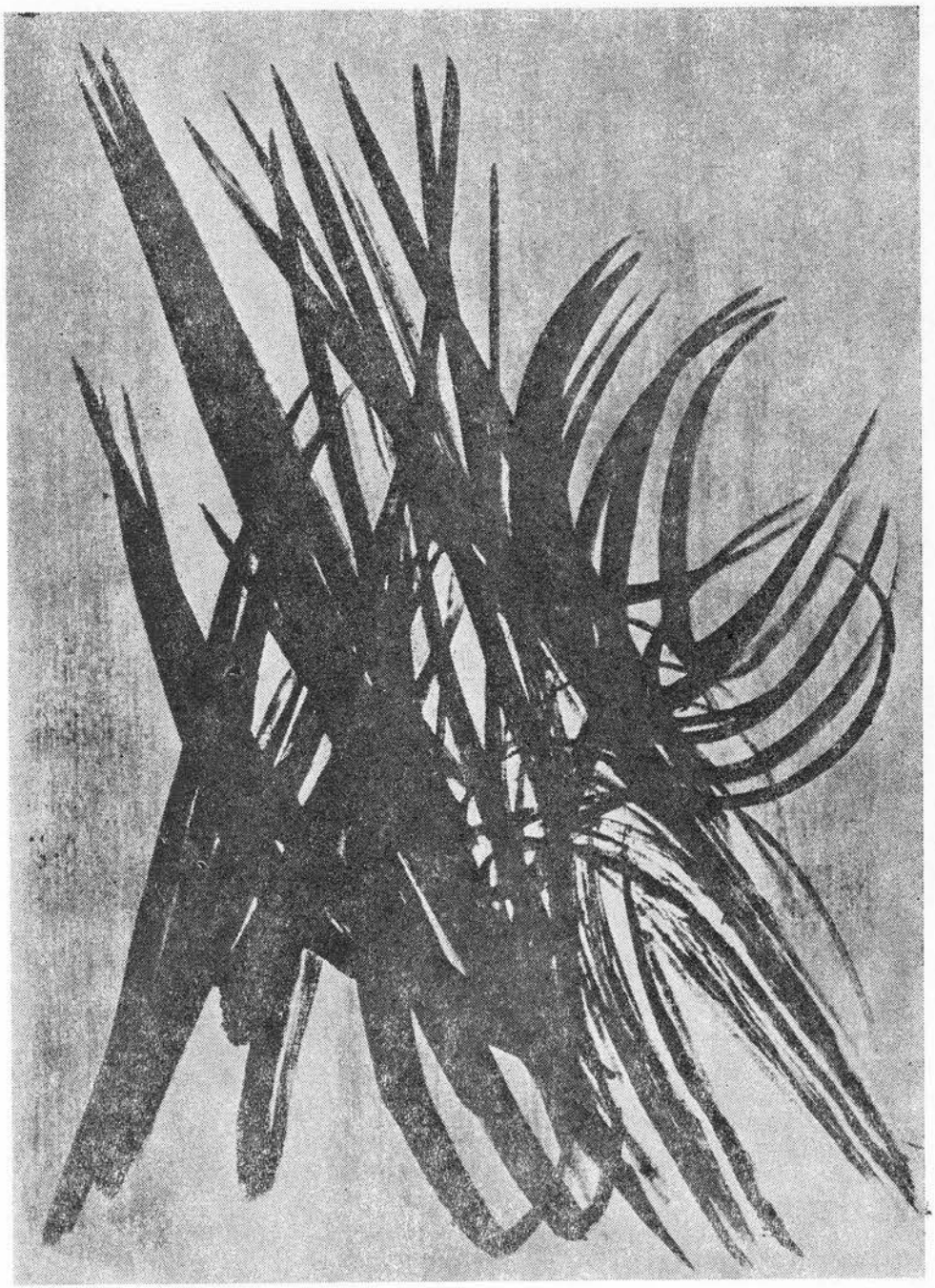
* EDOUARD SALIN a întocmit această cercetare în articolul său *Les Influences Asiatiques et le haut Moyen Âge* (*Amour de l'Art*, iulie-august 1936, an. 17, pp. 240—245).



Printr-un prim pas către abstractizare, materia este redusă la volumele fundamentale ; în această căutare, epoca noastră regăsește arta neagră.

174. MASCĂ. Artă Guro. Coasta de Fildeș. Colecția O. Le Corneur.

175. MODIGLIANI. *SCULPTURĂ.*

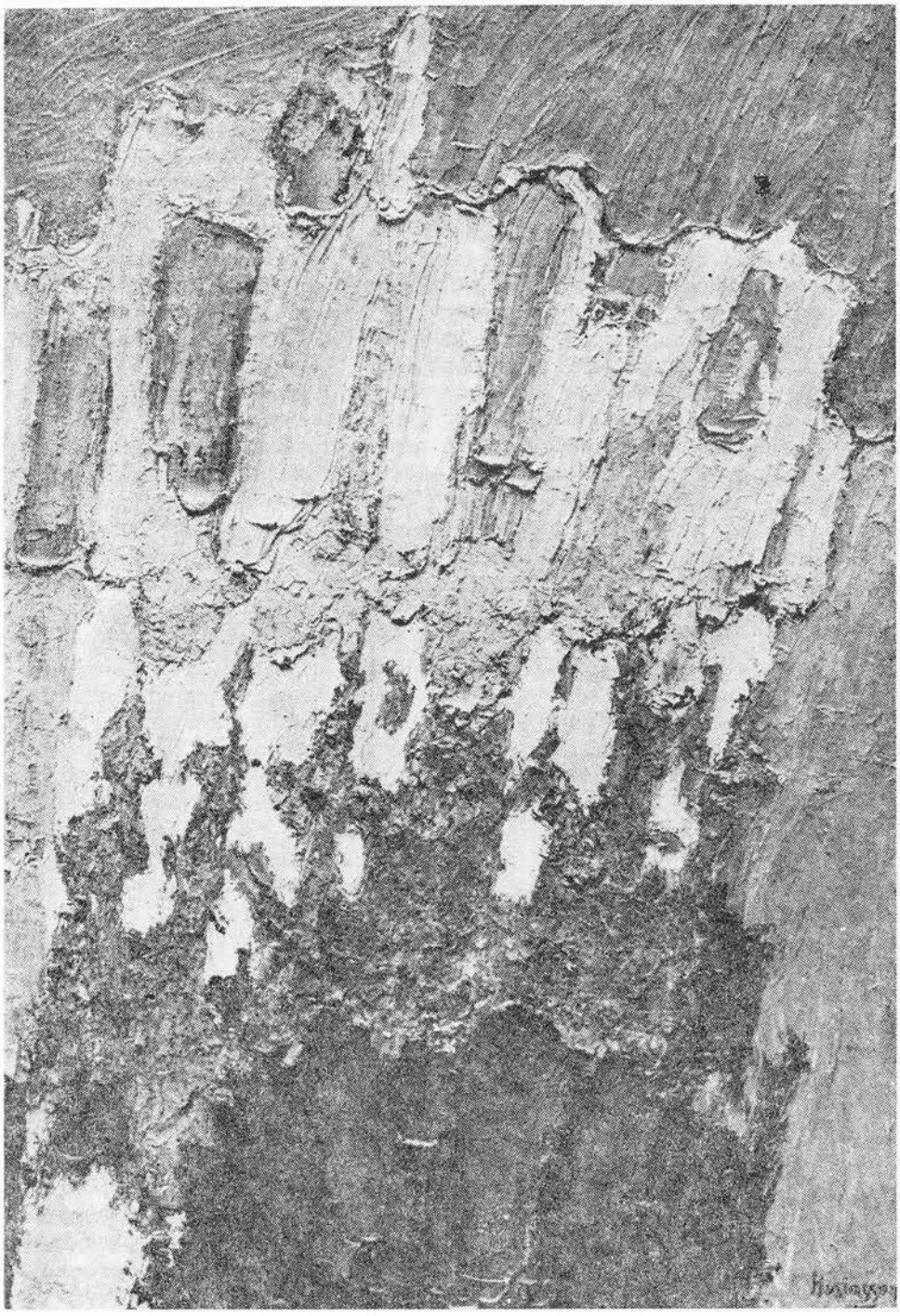


tica elenică şi trecute printr-un intermediar ca sasanizii *. Se petrece atunci o adevărată dezintegrare ce ajunge, nu ca în alte împrejurări, la prototipuri geometrice uşor de recunoscut, ci la semne, la contrageri evoluînd către punct şi către linie, la grafisme complexe; acestea sfîrşesc o dată mai mult prin a se

* Mulţumim călduros domnului Hamelin care ne-a comunicat aceste documente şi ne-a permis să le reproducem.

176. HARTUNG. Februarie 1955.
Simplificindu-se treptat, arta modernă a trecut de la pictura abstractă la pictura concretă care se limitează la expresia dinamică a grafismului sau la alchimia materiilor brute.

177. HOSIASSON. *PICTURĂ*. 1955.



confunda cu schiţa unei scrieri care ar servi drept alibi acestui subtil contrapunct plastic. Astfel estetica greacă a armonizării cu realul se pierde treptat şi dispare, pătrunzînd în lumea străină care-o împresoară, atît în Orient cît şi în Occident (fig. 172).

Abstracţia totală nu e deci o fantezie a timpului nostru, aşa cum îşi închipuie unii. Ea răspunde unei tendinţe profunde care s-a mai manifestat şi s-a mai desăvîrşit în arta trecutului. Arta modernă n-a pregetat ca, în afara justificărilor dogmatice la care a ţinut cu tot dinadinsul, să afle în aceste antecedente o „încuviinţare" dată de Istorie.

Ea a căutat-o şi în comparaţia cu celelalte arte: invocînd muzica, a observat că, pe acest tărîm, elementele constitutive, adică sunetele, sînt elaborate şi asociate fără nici o altă constrîngere decît cea a disciplinelor estetice. Compozitorul nu reproduce sau imită zgomotele reale pe care urechea le înregistrează în natură; şi dacă uneori o face, e numai din joacă sau din virtuozitate şi într-un scurt efort de evocare. Muzica e aşadar tipul de artă limitată la mijloacele sale: ea nu trăieşte decît din realizarea formei şi emoţiilor pe care le evocă sau le provoacă. Ea nu cunoaşte decît probleme de perfecţiune sonoră sau de putere de sugestie. Nu-şi au oare acestea echivalenţa în problemele de calitate plastică şi de intensitate evocatoare proprii picturii?

Arta modernă, înarmată cu acest exemplu, a vrut să le izoleze şi să le elibereze de orice preocupare străină, cum ar fi copierea naturii. A ajuns astfel, doar prin logică, să preconizeze tabloul prin excelenţă abstract.

De-acum înainte, ca în *Herodiada* lui Mallarmé, ea are dreptul să proclame cu orgoliu: „O, *da, doar pentru mine eu înfloresc deşartă!*"

DIVERSITATEA ARTEI ABSTRACTE – Dar să ne ferim de principii prea absolute! În veacurile apuse, ca şi în zilele noastre, travaliul elaborării plastice apare uimitor de divers. Şi trebuie să ne dăm seama de această pluralitate de soluţii pentru a evita, odinioară ca şi azi, să le confundăm în mod abuziv.

Uneori nedreptăţim realul de dragul unei organizări esenţialmente geometrice a spaţiului, pe care-l divizăm astfel în suprafeţe sau volume concepute ca o nouă ordine şi ca o armonie. Această tendinţă este arhitecturală şi statică. Ea a apărut odată cu statuetele Venus Aurignaciene; în zilele noastre, a dus la cubism; acesta a redescoperit-o, reclamîndu-se de la măştile negrilor pe care Vlaminck şi Derain, cei dintîi, le-au descoperit pe cînd împărţeau acelaşi atelier în Pont de Chatou (fig. 174).

Dar această perfecţiune a formelor postulează imobilitatea lor în afara timpului: nimic nu se mai poate schimba; aşadar ea exclude viaţa. Or aceasta este la fel de îndreptăţită să fie inspiratoarea unei creaţii umane şi a stilului în care-şi află împlinirea. Geometriei statice despre care vorbeam i se va substitui atunci tendinţa dinamică.

Uneori aceasta se va mulţumi să imprime formelor caracterul ei, continuînd să stea la baza plasticii şi deci să-i reînnoiască aparenţa, regimul; este ceea ce a căutat arta barocă; este ceea ce a schiţat *The Modern Style*, inspirîndu-se în mod artificial din regnul vegetal, al cărui ritm prea lent nu mai putea răspunde celui al timpului nostru; e ceea ce, de cîţiva ani, realizează sub ochii noştri influenţa geometriei, nu geometria arhitecţilor, ci a inginerilor, cea care rezolvă cu ajutorul curbelor dinamice problemele de forţă şi de viteză.

Alteori, impulsul vieţii renunţă să mai facă apel la forme şi la volume: el recunoaşte, ca predestinat, modul său de expresie în traseul ce pare că înregistrează gestul mîinii, impulsurile, intensităţile sale. De-aici, o întreagă plastică distinctă se elaborează, bazată mai ales pe grafism şi pe pata de culoare. A apărut încă din preistorie, în zona ibero-africană; a triumfat în pic-

tura chineză, solidară cu caligrafia şi cu „trăsătura" de penel; ea explică împletiturile şi sinuozităţile miniaturii irlandeze şi ale decorului vikingilor, ca şi motivele învolburate din Polinezia; ea mai însufleţeşte şi astăzi ţîşnirile mînioase ale unui André Masson sau ale unor pictori abstracţi mai recenţi ca Hartung, Soulages, Mathieu sau Michaux . . . (fig. 176).

Fie că-şi propun divizarea spaţiului în suprafeţe sau volume, fie că văd în el un cîmp în care pot da frîu liber forţelor manifestate prin contururi şi pete, artiştii nu iau niciodată în considerare numai aspectul plastic al artei lor; ei se gîndesc în primul rînd la o construcţie. Dar asta să fie tot? După ce a preferat naturii formele ce se pot degaja din ea sau ce se pot crea în cadrul ei, arta va ajunge să le prefere materia care le dă consistenţă şi care, în cazul tabloului, este materia picturală. Şcoala modernă, cu soluţiile ei radicale şi extreme, a ajutat să se izoleze acest element adesea aproape inseparabil de celelalte. Alături de pictorii formei pure, arta abstractă a salutat apariţia pictorilor *in-formului*; ea şi-a luat atunci un nume în aparenţă contradictoriu, artă concretă sau artă brută. Era un efort pentru a se elibera de servitutea conceptelor formale obişnuite ca şi de asemănările cu natura şi pentru a obliga pictorul să-şi obţină efectele din însăşi substanţa pe care o foloseşte.

Dacă unii s-au angajat pe această cale mai ales pentru a-şi permite provocări în care umorul ocupă locul de frunte, cum ar fi Dubuffet, alţii au dovedit o adevărată inspiraţie creatoare, cum ar fi Hosiasson în ultima sa manieră, Riopelle, Vieira Da Silva, sau Wols, care-şi intitula în mod semnificativ una din pînzele sale „Grande Pâte" („Pastă groasă"); stimulat de această căutare aproape alchimistă a materiei, un Baskine a ajuns la o pictură-sculptură al cărei titlu poate fi, de pildă, „Piatra filozofală Mercur". (fig. 177).

Şi aici, contemporanii noştri, stăruind în *analiza* naturii ultime a picturii, alunecă adesea în arbitrarul teoriei, care mai mult îi înflăcărează decît îi justifică. Or aceasta nu reuşeşte să explice totalitatea resorturilor pe care creaţia le implică. Ultimul cuvînt, sînt convins, aparţine mai degrabă unei cît mai complete înţelegeri a mobilurilor multiple şi strîns legate între ele, pe care omul le aruncă în joc din clipa cînd acţionează . . .

Dar cel puţin, prin brutalitatea excesivă a soluţiilor sale, arta de azi ne ajută să analizăm resursele intime ale picturii care, altfel, ar fi continuat să fie în mod empiric amalgamate. Astfel, alături de problema plasticului, a apărut problema picturalului care în mod obişnuit se distinge cu greu de cea dintîi.

2. PICTURALUL

PICTURA poate, fără grijă, să împartă cu sculptura şi arhitectura denumirea de artă plastică, atîta vreme cît se consacră problemei lor esenţiale: construcţia formelor.

Dar pe măsură ce devine tot mai mult ea însăşi, pe măsură ce răspunde adevăratei sale vocaţii, se îndepărtează de acest echilibru intangibil pentru a se îndrepta spre viaţă şi mişcare. Ea desfăşoară atunci alte resurse, mai personale. Transformă linia dintr-un contur, rob al unui volum determinat, aşa cum a fost, într-o linie mişcătoare, sinuoasă şi care unduieşte liber, amintind doar de elanul mîinii; ea nu mai utilizează pasta colorată ca pînă acum pentru a împodobi silueta desenată, ci pentru a etala incantaţia cromatică, pentru a fixa impulsurile fericite ale penelului; ea devine atunci o înregistrare a gesturilor prin care a fost executată. Astfel se distinge de celelalte arte; prin aceasta îşi deschide o lume de noi posibilităţi în care pasta, tuşa şi culoarea vor fi principalele instrumente.

Vechile tehnici ale picturii nu permiteau decît efectele materiei întinse și netede.
178. Școala de la Fontainebleau. Secolul al XVI-lea. *GABRIELLE D'ESTRÉE.* Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

179. Pictură murală din Pompei. Muzeul din Napoli.

Pictorii Antichității sau de la sfîrșitul Evului Mediu care nu utilizau încă uleiul știau uneori să obțină cu ajutorul dizolvantului de care dispuneau efecte de scriere picturală . . .

180. HIERONYMUS BOSCH. *ISPITIREA SFÎNTULUI ANTON.* Detaliu. Muzeul din Lisabona.

O RESURSĂ NOUĂ : PASTA – Tehnicile mai vechi se mărgineau să aștearnă straturi colorate foarte diluate, care umpleau cu docilitate conturul formelor redînd relieful lor prin gradații mai luminoase sau mai întunecoase. Totul rămînea subordonat efectului plastic (fig. 178).

Picturalul s-a născut din ziua în care a apărut tehnica în ulei. Ceea ce nu era decît un grund colorant relativ uniform a devenit o materie de consistență variabilă și susceptibilă, la nevoie, să fie aproape modelată cu penelul iar, mai tîrziu, chiar cu cuțitul. Înainte, cu fresca și cu tempera, vehiculul lichid (apă, clei, gumă arabică) impunea lipsa lui de consistență pigmentului colorat ce se afla în suspensie. Numai ceara, al cărei rol de altfel se pare că a fost exagerat în pictura antichității, oferea pe atunci aspectul unei paste. Pentru ca tușa să fie vizibilă, trebuie, în plus, să nu fie „aburită", absorbită și topită, de straturile peste care se suprapune, cum se întîmplă cu fresca și, într-o mai mică măsură, cu tempera.

Există, desigur, excepții: încă din Antichitate, artistul a atins uneori o practică foarte ingenioasă a accentelor detașate și net vizibile, dînd astfel picturii sale o forță și chiar o vehemență pe care le-am putea numi „moderne" și pe care le regăsim la răstimpuri de-a lungul veacurilor (fig. 179 și 180). Oricum, nu putem nega faptul că tehnica în ulei a deschis cu-adevărat o eră nouă în secolul al XV-lea. Cînd pictorii au ajuns să dispună de această pastă grasă și ductilă, care se pretează la fel de bine să fie concentrată sau într-un strat subțire, ușor și transparent, nu și-au dat totuși seama de la bun început de folosul pe care-l puteau avea de pe urma ei. S-au mărginit să aplice infinitele sale resurse la stricta imitare a realului. Au mers pînă acolo încît să ascundă

... Şi invers, pictura în ulei ştie la nevoie să fie la fel de uniformă şi neutră ca un email.
181. VAN DER WEYDEN. *JUDECATA DE APOI.* Detaliu. Azilul din Beaune, Franţa.

orice urmă a procedeului pentru a nu deturna atenţia de la transpoziţia în acel *trompe-l'œil* pe care-l urmăreau. Astfel au întins pasta cît mai uniform cu putinţă, păstrîndu-i densitatea aproape constantă şi absorbind în emailul strălucitor urma trăsăturii de penel (fig. 181).

Avea să vină ceasul cînd artistul îşi va da seama de calităţile proprii acestei materii, într-un fel, de personalitatea ei: actorul capabil să mimeze personalitatea altora nu poate împiedica propria lui personalitate să iasă la

În opera aceluiaşi pictor, cum e Velázquez, se poate urmări trecerea de la tuşa modelată la tuşa eliptică.

182. VELÁZQUEZ. *HRISTOS ÎN CASA MARTEI.* În jurul anului 1619. Detaliu. National Gallery, Londra.

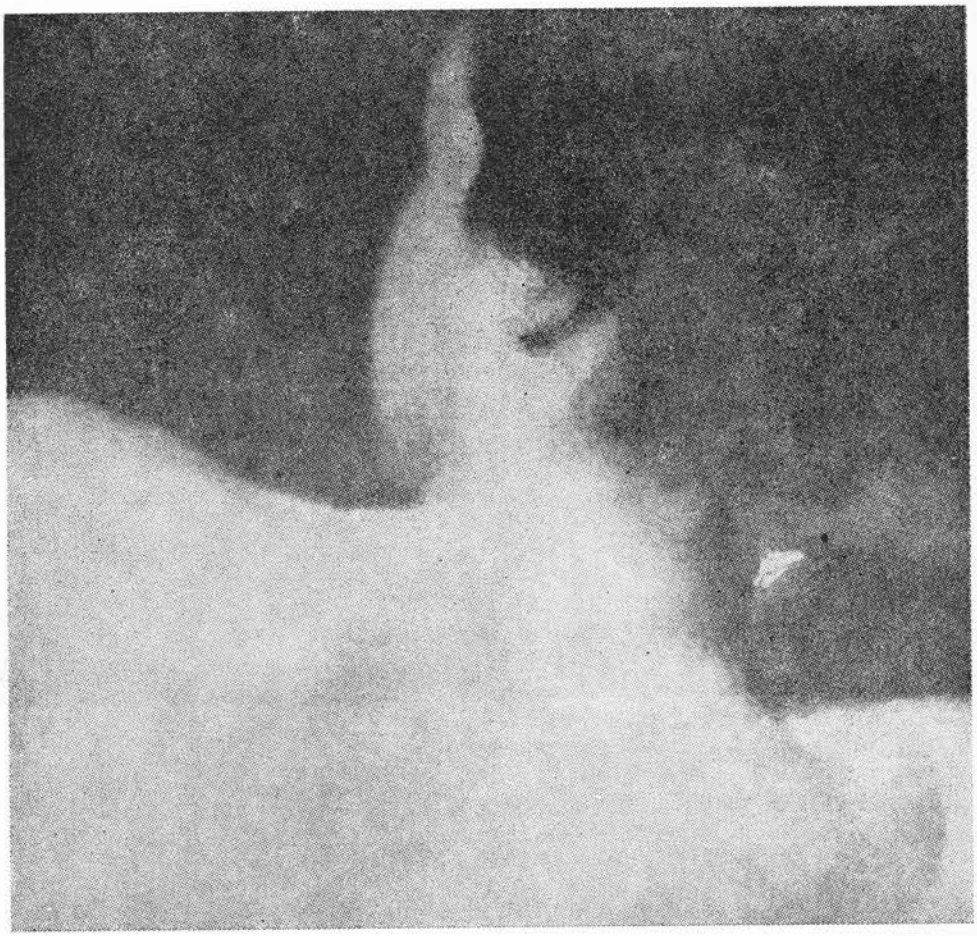
183. VELÁZQUEZ. *LAS MENINAS. INFANTA MARGUERITA.* Detaliu. 1656. Muzeul Prado, Madrid.

lumină. Am văzut că orice mijloc tinde să devină propriul său scop. După ce s-a consacrat realizării esteticii de *trompe-l'œil*, materia va porni să-şi cucerească independenţa. Pictorul va pune în valoare însuşirile ei specifice: fluiditatea, onctuozitatea, accentele sale, blîndeţea sau violenţa pe care mîna o poate consemna. Instrumentul nu are un sunet, un timbru, inflexiuni cu care îmbogăţeşte partitura? Atîta vreme cît arta a rămas umbrită de scrupulul asemănării exacte, resursele execuţiei, frumuseţea meşteşugului au fost admise doar pentru a i se alătura şi nu ca să o tulbure. Marja de independenţă avea de-acum înainte să crească necontenit.

MATERIA PICTURALĂ DEVINE INDEPENDENTĂ – Pictura cunoaşte o evoluţie asemănătoare cu cea a limbii. La început, totul trebuie explicat, nu poate lipsi nici un cuvînt, de teamă ca firul conducător să nu se piardă; dar vine un moment în care memoria antrenată intuieşte expresia familiară şi permite să se treacă sub tăcere ceea ce ea suplineşte în mod instinctiv.

La fel, educarea ochiului îngăduie rezumatul, elipsa, chiar simpla aluzie. Astfel eliberat, meşteşugul pictorului dispune de forţe devenite vacante. În timp ce la început, într-o expunere metodică şi completă, artistul urmărea de la un cap la altul un contur cu ajutorul liniei, un volum prin modeleul său progresiv, el a ajuns să se mulţumească într-o bună zi doar cu aluzii tipice şi frapante.

În practica de fiecare zi, nu e nevoie să pipăim îndelung un obiect pentru a-l identifica: sînt suficiente cîteva impresii caracteristice. Pictura se va mărgini



Tuşa capătă asemenea libertăţi faţă de real încît pare să dezmintă, să ignore plinurile şi golurile.
184. VELÁZQUEZ. *VENUS*. Detaliu. National Gallery, Londra.

astfel la petele în care spiritul nostru va recunoaşte modelul. Dar cu cît va fi mai puţin explicită, cu atît va trebui ca ceea ce spune să fie de un adevăr infailibil. Adevăr ce se va traduce, în ceea ce priveşte forma, printr-o configuraţie caracteristică; în ceea ce priveşte valorile, printr-un raport bine gîndit de umbre şi lumini; în ceea ce priveşte culoarea, printr-o savoare cromatică neobişnuită pe care o percepe privirea. Surprinzînd esenţialul, ochiul se declară mulţumit. El va îngădui atunci artistului să se folosească, potrivit dorinţelor sale, de mijloacele tehnice rămase astfel disponibile.

Impresionismul n-a făcut decît să ducă pînă la ultima consecinţă, şi în acelaşi timp conştiinţă, o mişcare întreprinsă de multă vreme pentru a reduce ser-

vituţile pictorului faţă de real; el nu vrea decît să-i aducă un omagiu prin veracitatea petei. O scuteşte astfel de îndelunga dependenţă faţă de noţiunile intelectuale sau tactile de contur, de formă, de modeleu etc.

În acelaşi sens, cel mai mare precursor al Impresionismului a fost, fără îndoială, Velázquez care, în tot timpul carierei sale, a ştiut să treacă de la redarea tradiţională la impresia optică. Prin 1619, de exemplu, executînd un cap pentru *Hristos în casa Martei*, se arăta plin de scrupule; contura silueta printr-o linie continuă, volumul prin savante gradaţii de umbră ce se suprapuneau coloritului indicînd carnaţia. În 1656, pictează infanta din tabloul intitulat *Las Meninas*; culoarea s-a rafinat în mod prodigios; ea îndeplineşte roluri multiple; fiecare detaliu al feţei este precizat într-o tonalitate particulară şi ne minunăm de atîtea variaţii, adesea neaşteptate şi neobservate pînă atunci; dar această estimare infailibilă a calităţii culorii îl scuteşte totodată pe Velázquez de orice altă aluzie. Esenţialul s-a spus: la ce bun să mai zăboveşti cu informaţiile inutile pe care le-ar aduce desenul şi modeleul, într-o manieră mai teoretică şi mai puţin evocatoare? Ar fi un pleonasm (fig. 182 şi 183).

Determinările fulgerătoare la care recurge privirea lui merg uneori pînă la sfidare, împotriva aşteptărilor noastre. Să privim de-aproape capul *Venerei culcate* de la National Gallery din Londra: îndrăzneala artistului este atît de mare încît aşterne pasta cea mai consistentă acolo unde în realitate nu e nimic, doar simplă transparenţă a aerului luminos, iar acolo unde e prezentă masa carnală susţinută de schelet, aruncă un impalpabil frotiu, o pură metaforă colorată (fig. 184).

De-acum înainte, pictorul se simte stăpîn pe un limbaj, cu un vocabular, cu o gramatică proprie. E limbajul în care traduce el realitatea, dar nu întocmai, ca pînă acum, scrupulos poate, dar mai puţin eficace decît eleganta transpunere ce caută îndeosebi să recreeze frumuseţile unui text. Şi-apoi, a remarcat el, concizia sporeşte intensitatea, după cum, în scris, un singur cuvînt percutant al lui Tacit impresionează mult mai mult decît o amplă expunere.

Veneţienii sînt primii care au descoperit cum poate fi eludată gradaţia continuă a valorilor. Cîteva repere bine plasate ajută ochiul să completeze, pe nesimţite, ceea ce e trecut sub tăcere.

Cît de revelatoare ar fi comparaţia dintre un portret din veacul al XIV-lea, pe care un emul al lui Giotto se străduia să-l însufleţească, în mod conştiincios şi, dacă se poate spune, sferic, potrivit convenţiilor celor mai şcolăreşti ce se mai întîlnesc la unii maeştri ai Renaşterii, şi un portret de Tiţian unde petele discontinui se mărginesc să marcheze „momentele" esenţiale ale reliefului! Fiecare moment e tradus printr-o trăsătură de penel izolată de-acum înainte, deci redată libertăţii sale de expresie.

Violenţa lui Tintoretto va cuteza să se limiteze la cîteva tuşe care, văzute de-aproape, apar la fel de precise pe pînză ca norii plutind în spaţiu şi separaţi prin zone luminoase; totuşi, cînd ne depărtăm puţin şi lăsăm lucrurile să se „aşeze" potrivit scării valorilor, nu mai distingem decît un splendid relief ce pare la fel de evident ca un volum compact pe care mîna îl poate mîngîia în voie (fig. 185 şi 186).

MATERIA ŞI TUŞA – Astfel eliberată de constrîngerile sale, pasta picturală va putea pune în valoare efectele materiei şi pe cele ale tuşei.

Materia! Ea face acum joc dublu: de la distanţă, cînd petele se contopesc îndeajuns pe retină pentru a lăsa frîu liber gîndirii să le reconstituie, nu mai percepem decît iluzia realului; dacă ne apropiem pentru a gusta natura plăcerii, intrăm într-un tărîm necunoscut, domeniul pictural.

Casca *Fratelui lui Rembrandt* îl va mira pe naivul care se va extazia în faţa miracolului metalului roşietic redat în toată strălucirea şi cu toată migala orfe-

vrului. De-aproape, mirajul dispare; pasta colorată se impune fără putinţă de tăgadă şi fără echivoc. Ea uimeşte prin posibilităţile sale: ici e emailul plin şi neted descoperit chiar de pictorii primitivi; colo, răsucită şi convulsionată ca o lavă fierbinte, ea ţîşneşte, se învîrte, împroaşcă, fierbe, invită la o contemplare fără sfîrşit, neobosită în faţa întrupărilor mereu reînnoite ale talazului înspumat sau ale focului ce pîrîie. Sîntem la fel de fascinaţi ca în preajma unei cascade, rece cristal sau val furios, ca iarna lîngă vatra cu rostogolirea-i de jăratec învăpăiat, cu dansul de flăcări şi scîntei (fig. 187 şi 188).

Ce păcat că Bachelard, care a ştiut să vorbească atît de minunat despre reveriile elementelor, a neglijat pictura: cîte n-ar fi desprins el din visările pe marginea acestui element proteic, capabil să ţină locul tuturor celorlalte şi în acelaşi timp să stîrnească plăceri proprii? Cine, după ce-a zăbovit în faţa unui Chardin şi s-a minunat de savoarea ce îmbată ochiul ca o adevărată aromă, poate uita pipa, vasul de bucătărie, cufăraşul albastru ce ne sînt înfăţişate pe pînză? Îşi descoperă şi el poftele şi modul de a le potoli; doreşte o grosime onctuoasă, ca un vin vechi şi bun, grosime ce se fisurează cu timpul ca o ceramică antică. Materia picturală e dură şi durabilă ca mineralul, fragedă şi suculentă ca fructul, vie şi senzuală ca trupul (fig. 189 şi 193).

Vie, într-adevăr, căci a căpătat elan din mîna omului şi-i păstrează amprenta; ea nu e doar materie, ci şi un gest împietrit, un gest care e un gînd. Mîna mereu prezentă graţie tuşei pe care autonomia recucerită a petei de culoare a pus-o în evidenţă.

În plină Renaştere, tehnica modulată a unui florentin se opune celei discontinui a unui veneţian.

185. Tintoretto. *CAP DE BĂTRÎN. RĂSTIGNIREA LUI IISUS.* Detaliu. 1565. Scuola San Rocco. Veneţia.

186. Bronzino. *CHIPUL TIMPULUI.* Detaliu din tabloul aflat la National Gallery, Londra: *VENUS, CUPIDON, NEBUNIA ŞI TIMPUL.* În jurul anului 1545.

Știm de mult că pasionatul de spectacole sportive nu le frecventează numai pentru a afla mai repede scorul. E prezent și activ, deoarece mizează pe-o adevărată plăcere urmărind modul cum atletul va obține victoria. În fața unei partide de scrimă, aproape uită competiția (competiție care, în pictură, îl confruntă pe pictor cu natura), pentru a urmări jocul rapid, infailibil, nervos și elegant al duelistului și al floretei. La fel și în pictură: artistul trebuie să nimerească la țintă, căci altfel s-ar limita să parodieze virtuozitatea, dar gestul prin care reușește s-o facă are același preț ca și, pentru un *aficionado*, gestul loviturii finale. Ar putea fi doar corect; sau abil, uimitor, emoționant.

De departe, materia unui tablou de Rembrandt e aceeași cu materia obiectului pe care-l imită . . .
De-aproape, este revelația unei materii necunoscute și fascinante : materia picturală.
187. REMERANDT. *OMUL CU CASCA DE AUR* (fratele artistului). Muzeul din Berlin.

188. Detaliu foarte mărit al căștii.

Tușa, dacă artistul nu caută să-și șteargă urmele (ca arhiepiscopul citat de Maurice Barrès după Saint-Simon care cerea grădinarilor săi să-i grebleze urmele pașilor, atît era de grijuliu de perfecțiunea aleilor sale), tușa este o fidelă înregistrare lizibilă a gestului creator; e o dovadă a calității, a siguranței, a dezinvolturii, a intensității, a capacității sale de reînnoire, a înflăcărării, a spiritului său, aș îndrăzni să spun. Ea conferă acestei fulgerări în care izbucnește scînteia efemeră a creației însăși durata operei (fig. 190—193).

Aici depășim problema plasticii; ne apropiem de cea a expresiei. Într-adevăr, picturalul este înzestrat cu o dublă natură: prin materie, el mai participă la constituirea spațială a tabloului și-a efectelor; prin tușă, el ne lămurește asupra artistului și asupra personalității lui dezvăluite în operă.

PRESTIGIUL FACTURII PICTURALE – Începînd cu veacul al XVIII-lea, cînd meșteșugul pictorului și-a cucerit libertatea de a se distanța de stricta observare a modelului, a început să se manifeste infinita diversificare a tehnicii. În timp ce un pictor mediocru, prin neutralitatea-i caracteristică, era incapabil

Detaliul macrofotografic, în lumină razantă, al unui tablou de Chardin dezvăluie o prodigioasă contextură.

189. CHARDIN. *BINECUVÎNTARE.* (vezi fig. 193). Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

să profite de această situaţie şi să-şi desfăşoare nişte resurse pe care nu le poseda de fapt, individul înzestrat îşi însuşeşte cu entuziasm acest mijloc de manifestare.

Este foarte posibil ca în alura sa generală un portret de Frans Hals să se confunde, de departe, cu atitudinea, punerea în pagină, modelul chiar, al unui

Verspronck, dar o privire exersată descifrează în cazul acesta, pe suprafaţa pictată, o frămîntare, o scînteiere confuză, un fel de fermentaţie în care se recunoaşte viaţa intensă. De-aproape, formele, masele aparente, atît de docile faţă de realitate în cealaltă pînză, se sfîşie, explodează, pentru a nu mai fi decît un adevărat cîmp de forţe în acţiune. Spaţiul pictural e străbătut de o fulgurare continuă de tuşe care ţîşnesc şi se întreţes.

Lucrul cel mai minunat este că această dislocare vehementă a materiei, care-ar putea provoca incoerenţă, se organizează de fiecare dată la limită; cu o siguranţă în care se recunoaşte un mare pictor, ea nu contrariază niciodată sugestia finală ci o consolidează introducînd pe furiş fiorul vieţii.

M-am referit mai înainte la scrimă; şi aici e la fel. Penelul sugerează o încheietură, un pumn încordat, gata la orice mlădiere, din care izbucneşte un zăngănit de accente care nu se pierd niciodată; el nu face decît să accentueze şi mai tare, în punctul sensibil pe care-l ţinteşte şi în care atinge chiar nervul, şocul vizual scontat. O mînă, văzută de-aproape, nu mai e decît o întrepătrundere de trăsături de penel. Contrar predecesorilor săi, care-ar fi încercat să calchieze trecerile imperceptibile din realitate, Frans Hals, renunţînd la ele, pentru a se dedica nestingherit picturii, zăboveşte pînă cînd retina va sesiza reconstituirea ei devenită pur optică (fig. 192).

Ne aflăm astfel din nou în faţa problemei vieţii în pictură, nu ca pînă acum sub aspectul unei reprezentări fidele, ci sub cel al plăcerilor estetice pe care ni le-ar putea prilejui. Aşa cum am mai arătat, mişcările nu mai sînt doar *reprezentate*; ele fac parte acum chiar din tablou, din structura lui; ele îi sînt integrate (vezi pp. 157 şi urm.).

Istoria artei s-a preocupat prea puţin să analizeze ceea ce voi numi viteza unei picturi. Această noţiune poate părea paradoxală şi totuşi este clară, evidentă; viteza este perceptibilă în accentele sau în estomparea, în calmul sau vehemenţa trăsăturii de penel. Sînt tablouri imobile ca o apă stătătoare, în care se oglindesc reflexe limpezi, pe care nimic nu pare să le tulbure. Sînt altele, în care atingerea delicată a penelului creează o adiere la fel de uşoară ca o respiraţie reţinută. Sau altele ce se despică din toate părţile precum scoarţa pămîntului sub impulsul irezistibil al unui cutremur. Sau altele ce gîfîie sau clocotesc ca puhoiul dus de curent, sfărîmat de stînci, spumegînd în bulboană.

Viteza este inseparabilă de ritmul său: Hals, Rubens, Fragonard trec printre pictorii cei mai agili, dar Hals e strălucitor, tăios şi sacadat; puternicul Rubens e mînat de o pornire năvalnică şi globală; mai nervos, Fragonard ţîşneşte, împroaşcă precum valul şi se încununează ca şi el în panaş.

Fiecare din aceste mişcări atît de diferite se comunică privitorului şi prin perseverenţa-i firească, prin perfecţiunea ei, colaborează la plăcerea pe care ne-o dă pictura.

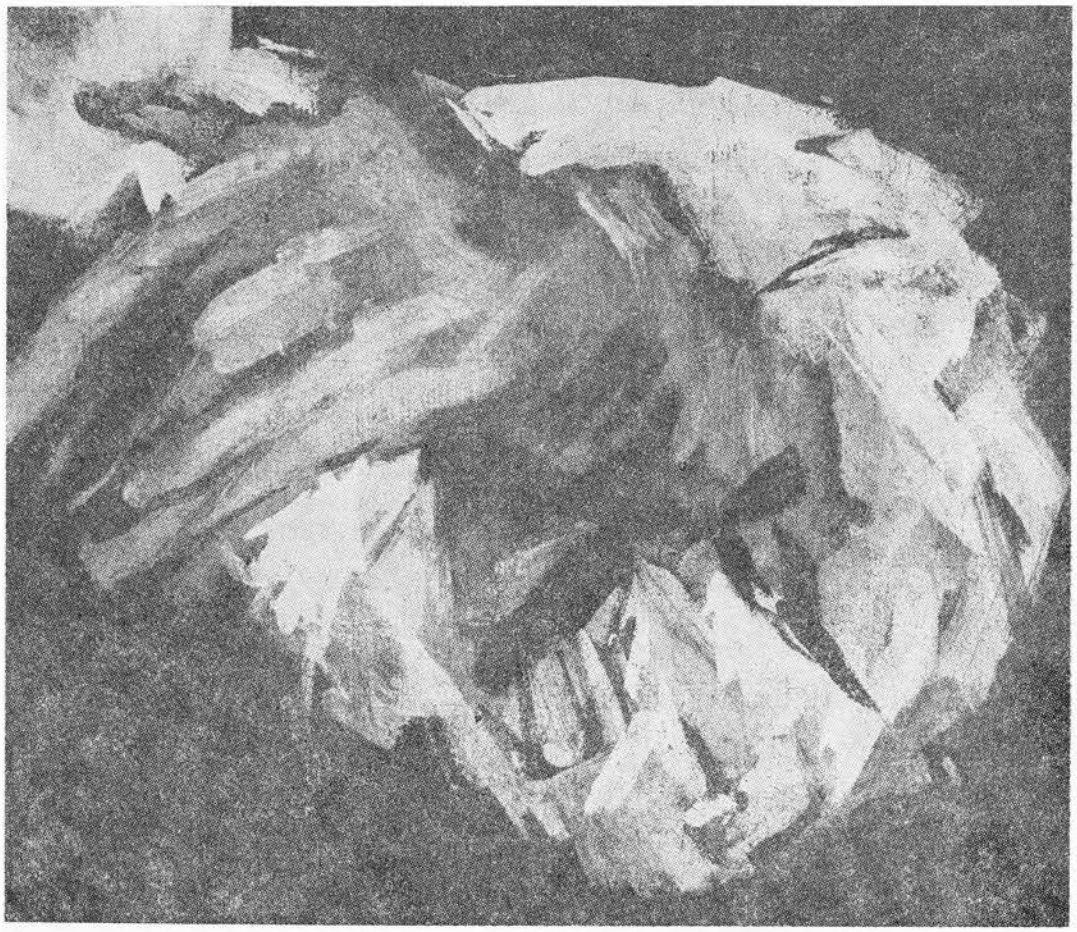
CULOAREA, ULTIMA RECUNOSCUTĂ – Dar culoarea? A fost şi ea un adjuvant al realismului; a contribuit la identificarea unor lucruri reprezentate cum ar fi lumina. După cum poate să se desolidarizeze de suprafeţele la definirea cărora a contribuit şi în hotarele cărora a fost închisă, în tovărăşia indiscretă a modeleului. Impresionismul a învăţat-o să se lipsească de ele şi să însufleţească totul doar prin propriile-i resurse. Şi chiar, în arta modernă, penelul lui Dufy a avut îndrăzneala să aştearnă tentele bucurîndu-se perfid că nu le mai lasă să coincidă cu limita obiectelor! (planşa V).

De fapt, în tablou culoarea este cel mai independent element al realismului; publicul mărginit vede în ea un simplu ornament, îngăduindu-i orice aproximaţie, orice fantezie pe care le refuză energic formei şi instrumentului acesteia, desenul. S-a spus multă vreme: desenul e „corect"; desenul e o

190. INGRES. Mîna stîngă a *DOAMNEI RIVIÈRE*. Muzeul Luvru, Paris.

Marii maeştri oferă o infinită varietate în tratarea materiei netede, uniforme, granuloase, vehemente . . .

191. VERMEER. *TÎNĂRĂ ÎN ALBASTRU*. Detaliu. Pinacoteca din Dresda.



192. Frans Hals. *EFORII AZILULUI DE BĂTRÂNI.* Detaliu: mîna unui efor. Muzeul Frans Hals, Haarlem.

193. Chardin. *BINECUVÎNTARE.* Detaliu. Muzeul Luvru.

„probitate". Culoarea, în schimb, se bucură de licențele visării și ale imaginației.

Și aceasta deoarece cunoașterea realului prin simțurile noastre se face pe baza experienței spațiului: analoagă va fi și noțiunea pe care inteligența și-o construiește despre spațiu, după cum ne amintește Bergson. Perceperea fizică, perceperea cuvintelor sau a noțiunilor clare, pălește de îndată ce trecem de la ceea ce se definește printr-o formă la ceea ce se simte prin intensitatea sau prin simpla sa calitate. Nu există idei „clare și distincte" decît prin analogie cu delimitările din spațiu. Sensibilitatea pură e confuză; ea nu-i decît durată.

Astfel, în redarea naturii, pictura a căutat mai ales să se sprijine pe ceea ce amintea vederii noțiunea ei despre spațiu și care, astfel, se asocia cu experiențele pipăitului. Restul nu-i „solid" și nu inspiră încredere. Dacă forma și volumul sînt o chestiune de măsură, de dimensiune sau de proporție și se supun controlului acestora, culoarea, cînd nu se mulțumește să li se supună, nu mai poate fi apreciată decît prin sensibilitate.

Deoarece nu cade ușor sub incidența simțurilor și a rațiunii, căci depinde mai mult de impresie, culoarea a fost utilizată cu prudență de culturile clasice circumspecte. Și numai cu condiția să se limiteze a consolida forma și a o împodobi! Autorii Antichității ne-au lăsat texte foarte grăitoare prin care o condamnă și-o înlătură cu dispreț printre plăcerile grosolane ale Barbarilor. Pliniu amintește cu mîndrie: „Cu patru culori doar, Apellus și alții au executat opere nemuritoare. Astăzi cînd India ne trimite mîlul fluviilor sale, trupurile elefanților și ale dragonilor ei, nu se mai creează capodopere". Nu se poate arăta mai limpede esența străină, și anume orientală, pe care civilizația mediteraneană o atribuia oricărei predilecții pentru culoare.

De asemenea Vitruviu: „Nu se prețuiește astăzi decît un singur lucru: strălucirea culorilor. Nu se mai ține seama de știința pictorului".

„Spectacol, observă și Lucian, făcut pentru ochii unui barbar... Barbarilor le place nu atît ceea ce e frumos cît ceea ce e somptuos." Și Lucian le reproșează că nu prețuiesc „nici arta, nici frumusețea, nici exactitatea proporțiilor, nici eleganța formelor" *.

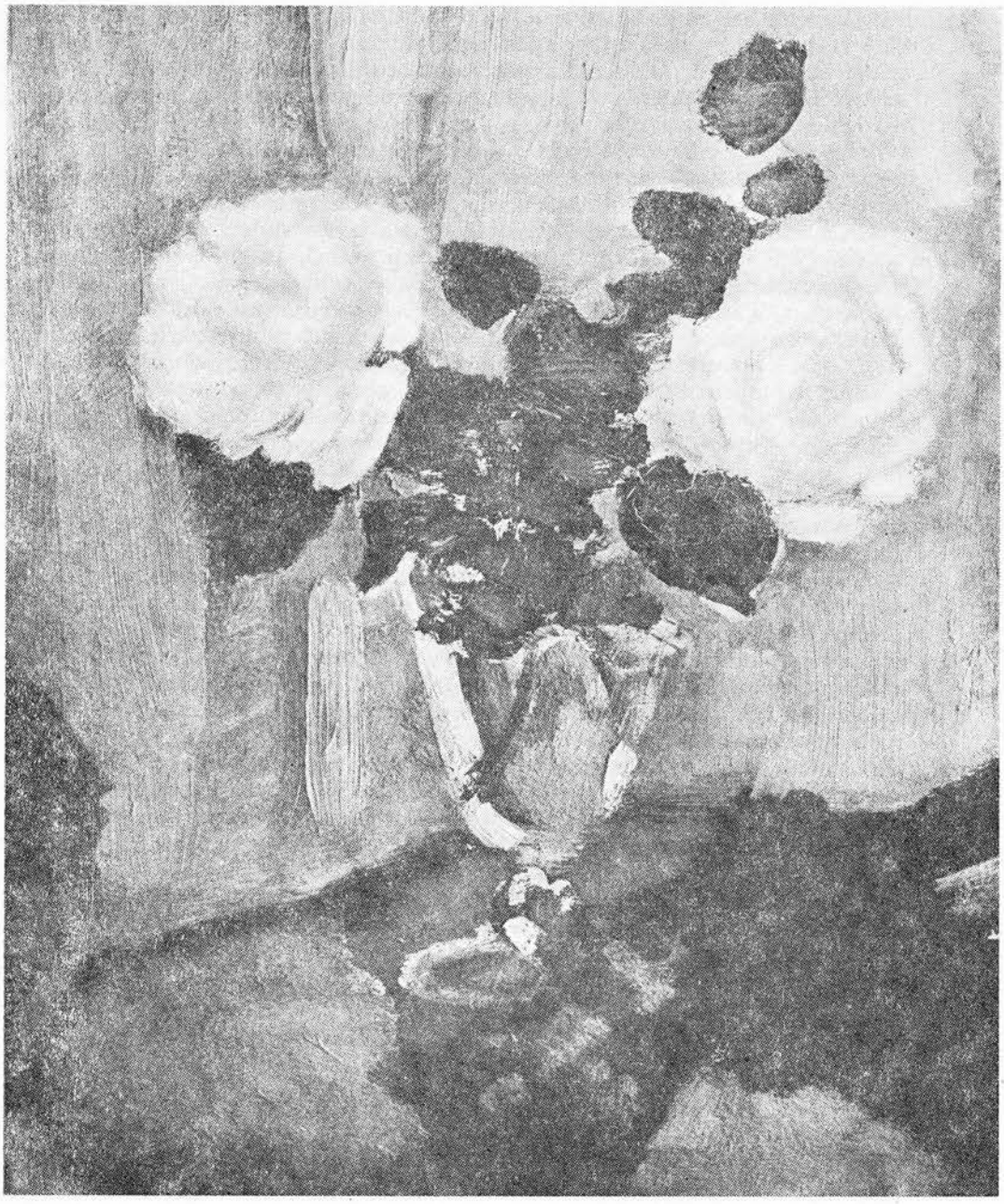
CULOARE ȘI MUZICĂ – Astfel tolerată, dar ținută în frîu în aceeași măsură de plastică și de realism, culoarea a ajuns să reprezinte în pictură partea tulbure care nu-i aparține întru totul și pe care o analogie inefabilă o leagă de muzică. Și aici limbajul este probant, prin numeroasele schimburi stabilite între aceste domenii pe care cu greu le diferențiază: se vorbește de *gama* de culori; o culoare e *surdă*; alta *stridentă*; o alta are un *ton înalt* și, de altfel, acest termen de *tonalitate* ține de ambele vocabulare. Rînd pe rînd se va zice de o melodie că e plină de *culoare*, de o rezonanță că e *ternă*...

S-a recunoscut de timpuriu dreptul culorilor de a fi alese și asociate în mod liber, potrivit unor legi independente de dispunere a lor în realitate. S-a admis că în aranjarea lor se caută o bucurie a ochiului, într-un cuvînt o armonie și iată încă un termen muzical. S-a văzut mai tîrziu că acestui agrement fizic și oarecum gustativ i se putea adăuga o emoție, o rezonanță intimă și afectivă. Tot ca în muzică...

Mai mult decît muzica, într-un sens, culoarea ne introduce în lumea pur sensibilă căci scara sunetelor, ca și organizarea lor prin melodie, armonie și contrapunct, se pot formula cu precizia numerelor sau a regulilor. Culoarea,

---

* Aceste extrase atît de caracteristice au fost grupate de LIONELLO VENTURI, în *Histoire de la critique d'art*, tradusă în limba franceză, ed. Flammarion AMG, colecția „Images et Idées", 1969.



Pe măsură ce ne apropiem de arta modernă, mîna pictorului se manifestă tot mai liber. Acest Monet pare un Matisse!

194. MONET. *VAS CU FLORI. PORTRETUL DOAMNEI GAUDIBERT.* Detaliu. 1868. Muzeul Luvru, Paris.

în ciuda numeroaselor încercări care s-au făcut pentru a o supune acestor comune măsuri, a dezamăgit toate sistemele în care s-a căutat a fi introdusă. Ea nu poate fi cifrată ca o proporţie formală sau ca un acord tonal. Ea nu permite decît estimarea subiectivă.

Detestată de raţionalişti, care n-o admit decît ca pe-o podoabă, ea îi încîntă pe sensibili şi le deschide universul magic al picturii. În aceasta rezidă conflictul care-l opune pe Ingres lui Delacroix. Odată cu ei antagonismul capătă o formă mai lucidă, dar el există din Renaştere, de cînd concepţia clasică mediteraneană s-a redeşteptat şi s-a opus concepţiilor medievale. „Culoarea, spunea Ingres, adaugă podoabe picturii, dar nu e decît camerista reginei . . ." În schimb Delacroix nota în *Jurnalul* său observaţii care l-au impresionat: „Culorile sînt muzica ochilor; ele se combină ca notele . . . Anumite armonii de culori produc senzaţii pe care nici chiar muzica nu le poate atinge" *.

Secolul al XIX-lea, şi Delacroix mai cu seamă, au devenit conştienţi de aceste puteri iraţionale ale culorii. Dovadă pasajul celebru al marelui pictor romantic : „Cine spune artă spune poezie. Nu există artă fără un ţel poetic. Plăcerea pe care-o produce un tablou e cu totul diferită de cea provocată de o operă literară. E un gen de emoţie cu totul specific picturii, fără nici o legătură cu opera literară. E o impresie ce rezultă dintr-o anume combinaţie de culoare, lumină, umbră etc. E ceea ce s-ar numi muzica tabloului. Înainte chiar de a şti ce înfăţişează tabloul, intraţi într-o catedrală şi deşi vă aflaţi la o distanţă prea mare de tablou pentru a vă da seama ce reprezintă, vă simţiţi adesea cuprinşi de această armonie magică." Deşi Delacroix adaugă: „Numai liniile au uneori această putere prin grandoarea lor", culoarea rămîne pentru el instrumentul principal. **

Baudelaire, care neîndoios datorează atîta conversaţiilor despre artă pe care le-a avut cu Delacroix, reia aceeaşi temă cînd descrie *Cruciaţii*. „Trebuie să remarcăm, şi e foarte important, că văzut de la o distanţă prea mare pentru a analiza şi a înţelege subiectul, un tablou de Delacroix a şi produs asupra sufletului o impresie bogată, fericită sau melancolică. S-ar spune că această pictură, ca vrăjitorii şi hipnotizatorii, îşi proiectează gîndirea la distanţă. Acest fenomen neobişnuit ţine de puterea coloristului, de acordul perfect de tonuri şi de armonia (prestabilită în mintea pictorului) între culoare şi subiect. Culoarea . . . gîndeşte parcă singură, independent de obiectele pe care le înveşmîntează. Apoi admirabilele acorduri ale culorii lui Delacroix ne fac adeseori să visăm armonii şi melodii, iar impresia cu care rămînem de la aceste tablouri este adesea aproape muzicală" ***.

Se afirmă astfel acţiunea directă a culorii asupra sensibilităţii, independent de orice semnificaţie inteligibilă; culoarea nu mai este aplicată ca un simplu adjuvant al desenului, ci ca o resursă complet deosebită de arta de-a picta care poate fi comparată cu muzica şi acţiunea sa (planşa VI).

---

* *Journal*, vol. III, p. 392.

** *Oeuvres littéraires*, I, p. 63.

*** Nu-i lipsit de interes să observăm că CHARLES BLANC, care l-a cunoscut pe Delacroix, a exprimat convingeri asemănătoare într-un studiu publicat în *Le Temps*, cu prilejul restaurării picturilor din Biblioteca de la Camera Deputaţilor (numărul din 6 mai 1881). Nu-i exclus ca şi el să aducă un ecou al conversaţiilor cu maestrul: „Fără a şti încă ceva despre semnificaţia tabloului, despre pantomima figurilor, despre rolul lor, sîntem preveniţi de emoţia pe care-o vom simţi, în aşa fel încît dacă tabloul ar fi răsturnat, decoraţia văzută pe dos, tot ar produce impresia voită, sau în orice caz ar face să răsune în suflet primele acorduri, ca acele preludii care ne pregătesc să ascultăm o melodie gravă sau uşoară, melancolică sau splendidă, o simfonie funebră sau o arie de bravură."

Ideea n-a contenit să-şi facă drum. O regăsim sub pana lui MATISSE: „O operă trebuie să poarte în sine întreaga-i semnificaţie şi s-o impună spectatorului înainte ca acesta să cunoască subiectul. Cînd văd frescele lui Giotto la Padova, nu mă preocup imediat să ştiu ce scenă din viaţa lui Cristos am în faţa ochilor, ci înţeleg sentimentul ce se desprinde, căci el stăruie în linii, în compoziţie, în culoare, iar titlul nu va face decît să confirme impresia mea". Dar Matisse lărgeşte problema şi trece de la puterea expresivă a culorii la cea a întregului tablou.

CULOARE ŞI EXPRESIE – Culoarea este chintesenţa picturalului după cum forma este chintesenţa plasticului. Dar pe calea ce duce de la obiectivitatea perfectă a realismului la subiectivitatea expresiei, cu care se va încheia periplul nostru, ea ne poartă mult mai departe; cu ea se depăşeşte linia de creastă ce despică apele.

Desigur, linia şi volumul s-au înstrăinat şi ele de real, căruia la început n-au căutat decît să-i reproducă o imagine exactă; au ajuns la arta de a-şi combina şi armoniza elementele; dar puterea lor evocatoare şi expresivă rămînea mai limitată. Aici, dimpotrivă, culoarea îşi desfăşoară toate resursele.

La rîndul său, culoarea a contribuit şi ea, deşi oarecum în subsidiar, la redarea naturii; s-a asociat liniilor şi volumelor pentru a organiza spaţiul tabloului şi s-a pretat aceloraşi combinaţii plastice.

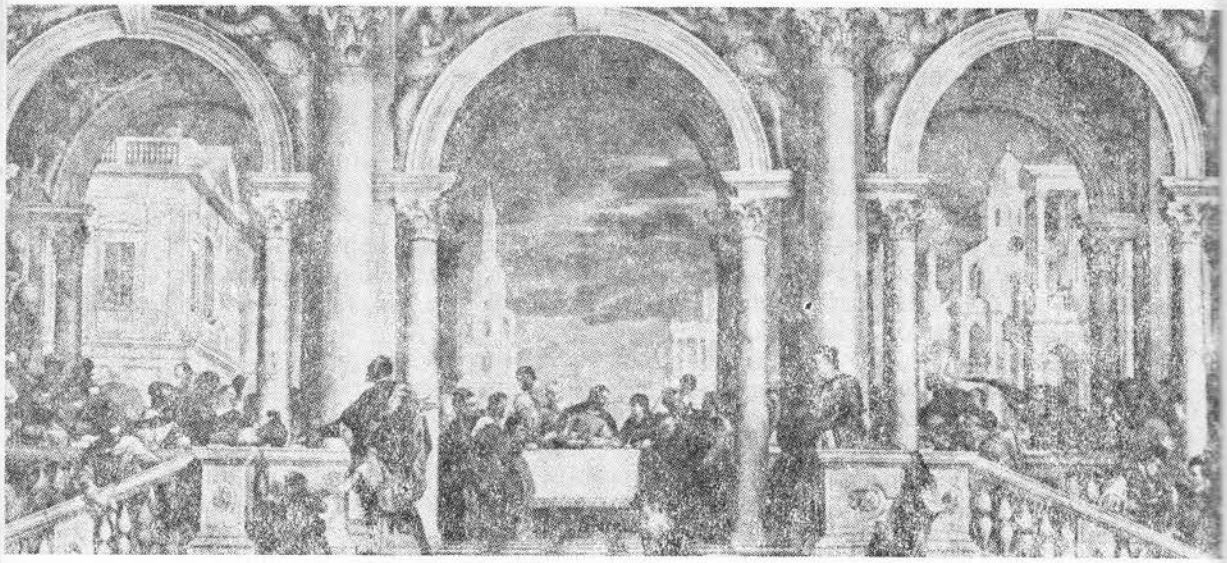
Culorile, aşa cum bine ştie pictorul, se supun unei gramatici: ele se cheamă sau se resping; echilibrul lor cere ca dominantele să nu rămînă izolate ci să-şi răspundă; ele ating efectul optim cînd abandonul diversităţii lor ne face tocmai să ne bucurăm şi mai mult de unitatea ansamblului. Recunoaştem aici regulile plasticii, care guvernează deopotrivă raporturile liniilor şi volumelor. O artă, care le-a fost mai devotată decît oricare alta, cubismul (sau descendentul său mai intransigent, arta abstractă) o ştie bine, el care, în operele cele mai desăvîrşite, se baza în aceeaşi măsură pe construcţiile rafinate şi savante ale formei şi-ale culorii, pînă într-atîta încît nu se mai poate spune care din ele deţine rolul major.

Dar tărîmul pe care culoarea şi-l recunoaşte ca adevărata patrie, către care ne cheamă în mod imperios şi unde-şi va desfăşura în voie puterile magice, se numeşte suflet.

Urmărindu-l, am ajunge de la acest capitol consacrat problemelor plastice la cel în care vor trebui cercetate puterea expresivă şi semnificaţia intimă a picturii. Dar încă nu e timpul: îi mai rămîne picturii să încununeze toate eforturile dispersate coordonîndu-le, pentru a se obţine un efect deplin. Îi mai rămîne să le adune într-un fascicul unic în care se vor consolida reciproc; îi mai rămîne să pună temelia operei. Or aceasta din urmă nu există decît din clipa în care elementele sale se preschimbă într-un organism. Lessing observa * că frumuseţea plastică rezultă din armonia tuturor părţilor sale cuprinse dintr-o singură privire. S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că rezultă din armonia puterilor sale.

---

* *Laocoon*, cap. XX



195. VERONESE. *CINĂ LA SIMON FARISEUL.* Galeria dell'Academia. Veneţia.

CAPITOLUL IV

PICTURA ÎN CĂUTARE DE SINE: COMPOZIŢIA ŞI OPERA

„Să dai o existenţă reală lucrurilor care, în natură, au rămas la stadiul de intenţie."
GOETHE

ÎNCETUL cu încetul s-au degajat elementele vizibile ce constituie o pictură: linii şi forme, materii şi culori; dar pecetluindu-le unitatea, ea trebuie să-şi afirme existenţa, să se constituie în realitate autonomă, ireductibilă. Acest prim obiectiv al creaţiei artistice nu va fi atins decît prin compoziţie. Numai atunci va exista o operă; numai atunci ea va fi aptă să-şi împlinească funcţia profundă: să destăinuiască secretul elementelor invizibile pe care de asemenea le conţine.

OPERA DE ARTĂ CONCEPUTĂ CA UN ORGANISM – Este fără îndoială unul din meritele epocii noastre de a fi devenit conştientă, mai mult decît oricare alta, de necesitatea ca o operă să dovedească nu numai iscusinţă sau să aplice o concepţie despre artă, ci *să fie*, să fie un fapt nou care n-a existat înainte, care nu există în afara artei.

Opera de artă este o creaţie nu numai pentru că exprimă valori noi, estetice, plastice, ci pentru că, o dată încheiată, apare ca un mic univers; creaţie ce se reînnoieşte, la fel de totală, la fel de obligatorie, ce riscă la fiecare încercare a pictorului sau sculptorului.

Aici e pericolul a ceea ce germanii au numit ştiinţa artei, *die Kunstwissenschaft* : tot explicînd opera şi originile, geneza ei, raportînd-o la legile istorice sau psihologice pe care le reflectă, se riscă să se piardă conştiinţa independenţei sale. E drept că arta e fructul unei gestaţii complexe, dar nu e fruct decît dacă ajunge la maturitate şi se detaşează de planta care l-a zămislit, hrănit şi purtat; atunci şi numai atunci el poate fi într-adevăr gustat, consumat, adică poate să-şi împlinească destinul. Pentru a-l aprecia, nu sînt de ajuns cunoştinţele de botanică; trebuie să muşti din el.

Ştiinţa artei ne explică totul despre ea în afară de gustul ei care trebuie doar simţit. Asta nu înseamnă că e inutilă; orice plăcere se completează şi se înalţă prin cunoaştere; dar cunoaşterea intelectuală nu e oportună decît dacă prelungeşte cunoaşterea sensibilă, în loc să i se substituie, căci numai aceasta din urmă ne dezvăluie substanţa pe care-o căutăm.

Un fruct are nevoie de sol şi de sucuri, de arborele prin care vor circula, pentru a fi transformate în sevă; are nevoie de climatul în care se dezvoltă; dar are mai cu seamă de un sîmbure care să-l constituie, care să nu fie decît al lui, în jurul căruia să se poată acumula pe încetul pulpa, carnea, învelişul ce împlineşte izolarea, gravitarea în jurul unui centru. Tot restul nu-i decît acţiune preliminară şi s-ar solda printr-un eşec dacă n-ar ajunge la acest *rezultat*.

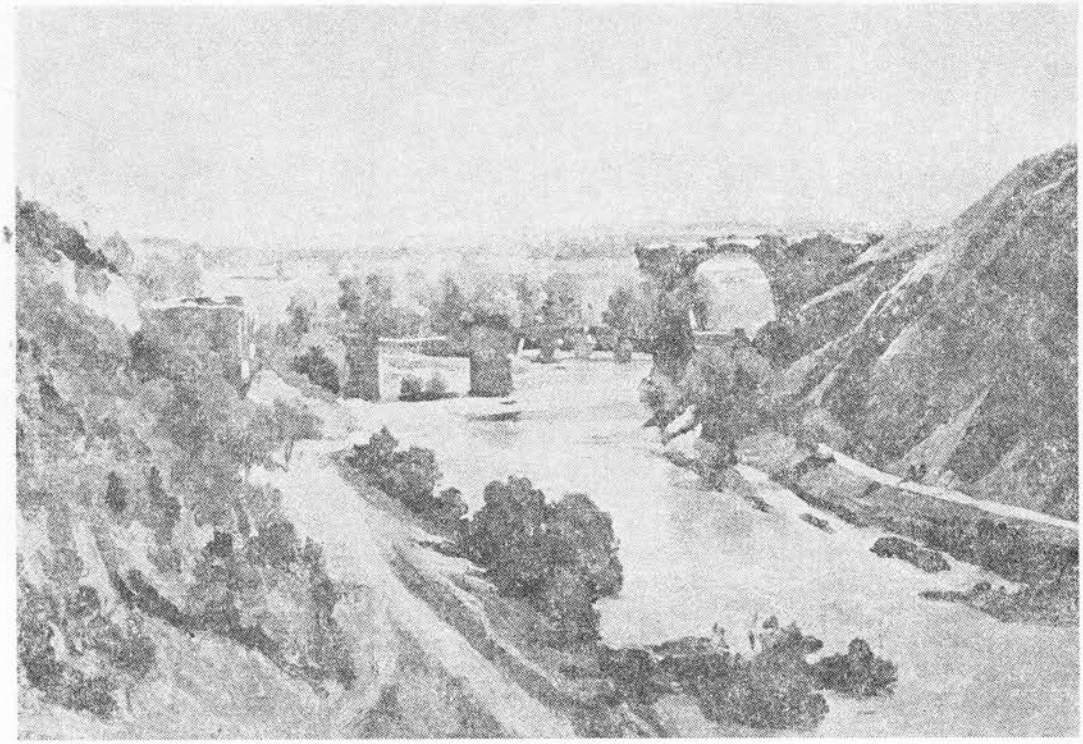
Mai bine ca oricine, Henri Focillon a pus întrebarea, în *La Vie des Formes* : „Această minune, în acelaşi timp în afara timpului şi supusă timpului, să fie oare un simplu fenomen al activităţii culturilor, într-un capitol de istorie generală, sau un univers ce se adaugă universului, cu legile, materia, dezvoltarea sa, cu o fizică, o chimie, o biologie care dă naştere unei umanităţi aparte? . . . Cu alte cuvinte, opera nu e urma sau curba artei ca activitate, ci este arta însăşi; ea n-o desemnează, ci o zămisleşte. Intenţia operei de artă nu e opera de artă. Cea mai bogată colecţie de comentarii şi de memorii ale artiştilor pătrunşi de subiectul lor, iscusiţi în a zugrăvi în cuvinte, nu s-ar putea substitui celei mai neînsemnate opere de artă. Pentru a exista, ea trebuie să se separe, să renunţe la gîndire, să fie transpusă pe o suprafaţă, trebuie ca forma să măsoare şi să claseze spaţiul. În chiar această exteriorizare rezidă principiul său intern. Sub ochii şi sub mîinile noastre ea este ca un fel de irupere într-o lume care n-are nimic comun cu ea, în afară de pretextul imaginii, în artele aşa zise de imitaţie" *.

Opera de artă nu începe să existe cu adevărat decît atunci cînd îşi este suficientă, cînd nu mai are nevoie de nici o explicaţie ca s-o justifice, ci doar ca s-o comenteze pentru a-i asigura adevăratul răsunet. De aceea trebuie să fie un organism, adică un exemplu grăitor de elemente asociate într-o funcţie comună; singura dovadă a acestei vii omogenităţi va fi că nici un fragment nu va putea fi despărţit de întreg şi nici măcar modificat fără ca întregul să sufere consecinţe.

Tabloul dobîndeşte unitatea prin compoziţie, iar compoziţia nu e valabilă decît dacă instaurează acea solidaritate indisolubilă a tuturor părţilor vizibile, dar şi a tuturor părţilor invizibile din care se nutreşte existenţa unei picturi. Cu alte cuvinte, ea va rezulta din convergenţa datelor plastice şi a datelor mentale, sensibile şi intelectuale care, din firele lor atît de diverse şi de strîns întreţesute, alcătuiesc urzeala misterioasă a operei de artă.

Orice artist care va ignora acest lucru va eşua dramatic. Charles Delaberge, peisagist de la începutul veacului al XIX-lea, faţă de care tînărul Théodore Rousseau avea o mare admiraţie, a rămas un exemplu. Calităţile sale precoce

* HENRI FOCILLON, *Vie des Formes*, 1934, pp. 2 şi 3.



Pe cînd în studiul după natură, Corot realiza unitatea tabloului prin simpla armonie a valorilor . . .

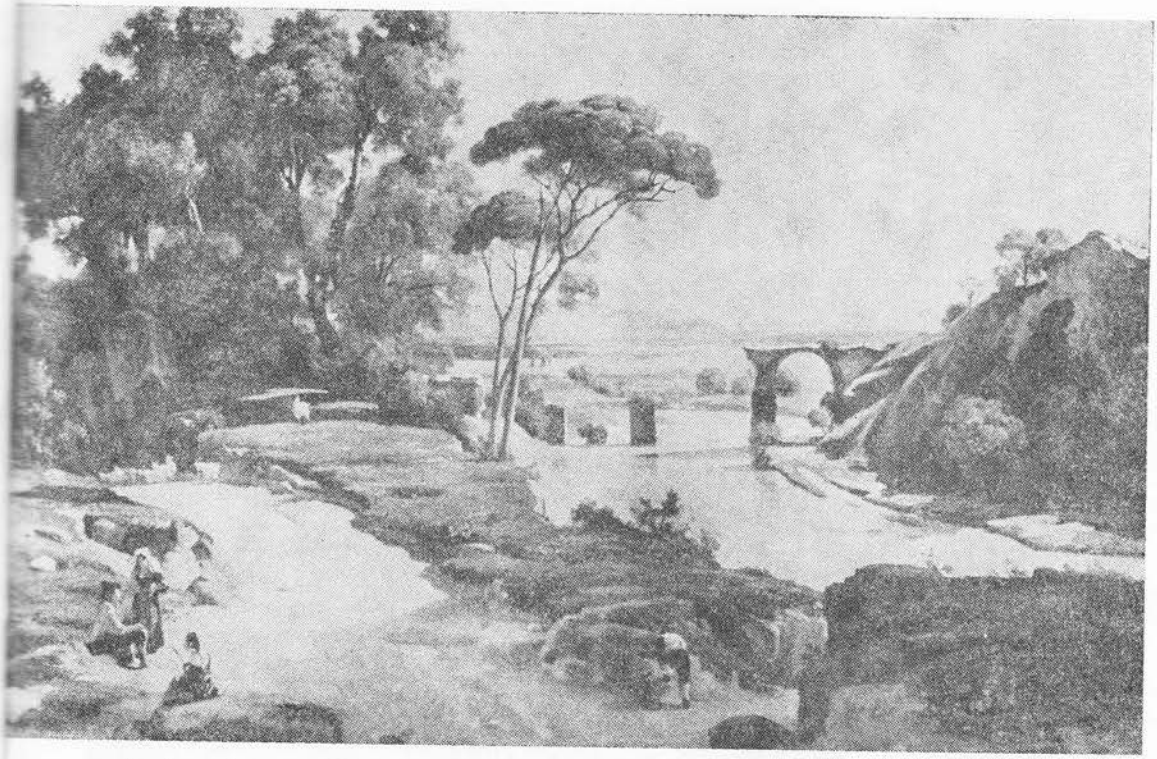
196. COROT. *POD LA NARNI.* Schiţă. 1826. Muzeul Luvru, Paris.

îndreptăţeau orice aşteptări. Totul îi era cu putinţă, dar a suferit vraja realului şi a propriei sale facultăţi de a-l reproduce: miile de glasuri mărunte ale creaţiei dezlănţuite prin chiar îndemînarea sa de a le capta, s-au multiplicat la infinit sub privirea şi sub penelul său; apele creşteau necontenit, sfărîmînd digurile din care e făcută orice operă de artă; pînă la urmă l-au tîrît şi pe pictor. „Pentru a alimenta un ton, spunea Delaberge, pentru a da forţă unei armonii, trebuie să scoţi la iveală din pămînt mii de plante şi miriade de făpturi. Vei vedea mai tîrziu . . . cînd vei iubi viaţa pînă la pierderea minţii, ce minunat e să ajungi să priveşti în sufletul infuzoriilor."

Tocmai împotriva acestei invadări a artistului de către o solicitare exterioară, în care-şi iroseşte forţele cărora trebuie să le asigure convergenţa, se răzvrătea din instinct Delacroix cînd cerea înainte de toate o artă a sacrificiului. Scria, la Champrosay, la 16 aprilie 1846 *, vorbind despre om: „Cu cît un lucru ieşit

* *Opere literare*, vol. I, p. 110. DIDEROT, în *Salonul* său din 1763, presimte acest adevăr, cînd încearcă să justifice tehnica lui Loutherbourg, a lui Casanova, a lui Chardin, a căror lipsă de desăvîrşire, de lărgime, îl cam derutează. „Nimic nu e mai greu, observă el, decît să asociem această grijă, aceste detalii, cu tot ce se numeşte maniera generoasă. Dacă trăsăturile de penel se izolează şi se fac simţite fiecare în parte, *efectul întregului este pierdut.* De cîtă artă e nevoie pentru a evita această primejdie!"

În veacul următor, un alt mare critic, THÉOPHILE GAUTIER, observa în *Histoire du Romantisme* (p. 215), în legătură cu Delacroix, redînd poate conversaţiile lor: „Totul se susţine, totul se leagă şi formează un ansamblu magic; nici una din părţi nu poate fi suprimată sau schimbată fără ca tot edificiul să se surpe." El lăuda la maestrul romantic ceea ce găsise şi la Rembrandt: „o unitate profundă şi indisolubilă".



... în pînza destinată Salonului, el o dobîndeşte printr-o echilibrare de linii şi volume care-l sileşte să recurgă la elemente imaginare.

197. COROT. *POD LA NARNI.* Salonul din 1827. National Gallery, Canada, Ottawa.

din mîinile sale este mai desăvîrşit în ansamblu, cu atît toate părţile sale alcătuiesc o înlănţuire necesară. E caracteristica doar a celor mai mari artişti să realizeze în operele lor cea mai deplină unitate posibilă, în aşa fel încît detaliile nu numai să nu dăuneze, ci să fie de o necesitate absolută."

Şi atenţie! Această muncă progresivă care, din intenţii, din schiţe, din cercetări acumulate, izbuteşte să creeze opera, una şi nedespărţită, trebuie să se efectueze pe fiecare din planurile pe care se proiectează creaţia artistică: va fi concentrare şi convergenţă, pe plan realist, a tuturor detaliilor luate din natură; pe plan plastic, a elementelor vizibile care asigură structura tabloului; pe plan poetic, a elementelor spirituale de care este impregnat. În fine va trebui, izbîndă supremă, ca aceste trei planuri să asigure colaborarea, pentru împlinirea lor simultană, a tuturor mijloacelor folosite, pentru ca să apară numai o singură evidenţă: pictura.

Dar făurirea unităţii care va fi concluzia ansamblului implică o primejdie: prea imperativă, ea nu va aduce decît sărăcie. Trebuie deci să fie atinsă dezvoltînd, printr-o aparentă contradicţie, o bogăţie constitutivă ce nu se poate realiza decît prin diversitate. Montesquieu a făcut în această privinţă o remarcă profundă şi care e poate cheia întregii arte de a compune: „Lucrurile pe care le vedem succesiv trebuie să aibă varietate; cele pe care le zărim dintr-o ochire trebuie să aibă simetrie."

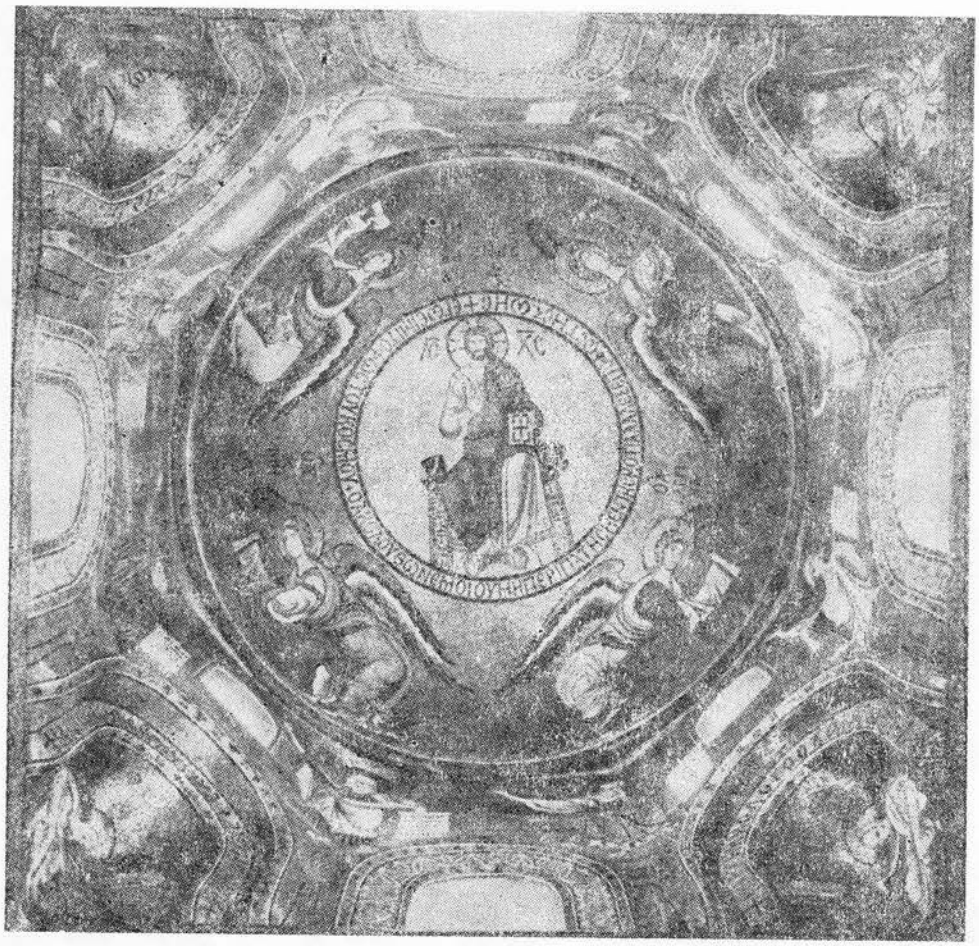
Tu, dirijor, să repeţi necontenit cu orchestra şi, în acelaşi timp, s-o domini cît mai ferm, făcînd din ea o singură voce, un singur cînt născut din armonia tuturor instrumentelor! Totuşi urechea experimentată va şti să recunoască şi

să urmărească partitura fiecăruia, să-i guste sonoritatea şi timbrul, fără a înceta să colaboreze la impresia produsă de toate celelalte. Astfel, o dată mai mult, vedem arta căutînd să arunce o punte între cele două aspiraţii care o solicită dar pe care ea le îmbină pecetluindu-le: una care caută unitatea, cealaltă care aspiră spre infinit.

COMPOZIŢIA PRIN FORME – Pentru a măsura această strădanie, nimic nu e mai instructiv decît să urmărim o operă de la schiţa preliminară, docil

Cînd Maestrul din Moulins îşi pune problema unei compoziţii circulare înscrise într-un patrulater . . .

198. MAESTRUL DIN MOULINS. *FECIOARA CU PRUNCUL*. Fragment. Catedrala din Moulins.



. . . el e confruntat cu aceleaşi dificultăţi şi le rezolvă în acelaşi mod ca arhitecţii bizantini atunci cînd trebuiau să decoreze o cupolă înscrisă în pătratul zidurilor de bază.

199. *CUPOLA BISERICII MARTORANA.* 1143. Palermo.

redată după natură, ca o informaţie de la care porneşte artistul, pînă la izbînda în care se va folosi de tot focul minţii şi al sensibilităţii sale pentru a încălzi creuzetul în care se produce deplina fuziune.

Cele două tablouri *Pod la Narni* ne oferă un exemplu cunoscut: cu minunata-i structură de pictor, în prezenţa motivului şi puternic impresionat de el, Corot transformă peisajul în gemă luminoasă, pe deplin izbutită, inconştient şi totuşi cît de subtil, prin acordul spontan al valorilor şi tonalităţilor, prin calitatea unei emoţii susţinute pînă la capăt, prin miracolul luminii. Opera finală, cea expusă la Salonul din 1827, se supune unor scrupule mai intelectuale şi mai elaborate (fig. 196 şi 197).

Vom prefera fără îndoială prima versiune, în care unitatea e realizată în chip miraculos, prin simple mijloace instinctive; dar vom înţelege mai bine mecanismele puse în mişcare în cea de-a doua. Aici, potrivit principiilor Academiei de Artă, Corot urmăreşte în primul rînd o calculată echilibrare de linii şi volume. El urmăreşte tema plastică directoare pornind de la o formă deja sugerată de subiect şi o află în rîul sclipitor ce schiţează, în dreapta, malul abrupt. Celălalt mal se pretează la această tratare, o şi sugerează: va fi de ajuns să pla-

seze un copac stufos a cărui traiectorie va prelungi curba ţărmului. Astfel, ca valurile ce se rostogolesc fără încetare, umflîndu-se, o suită de motive asemănătoare se vor îngemăna amplificîndu-se de la un capăt la altul al tabloului. Dincolo de rîu, un drum, imaginat de artist, începe să descrie cel de-al treilea cadru, şi mai amplu, cu o masă de arbori ce oferă repetarea simetrică.

Dar aici Corot simte riscul unităţii împinse pînă la sistem şi care cedează în faţa sărăcirii provocate de un principiu mecanic. Nu dispune după bunul

Lui Rubens îi place să compună prin translaţia unei mişcări ce străbate tabloul de la un capăt la celălalt.

200. RUBENS. *GROZĂVIILE RĂZBOIULUI.* Galeria Pitti, Florenţa.

său plac de acest drum pe care l-a imaginat? Aşa încît îl coboară spre colţul din stînga al tabloului, făcînd să apară o contra-curbă, inversă faţă de cea la care ne aşteptam, fără a renunţa totuşi la spiritul general al compoziţiei: ea creează aici neprevăzutul printr-un personaj asemănător dar simetric.

Uneori, organizarea plastică nu se mai bazează pe elemente împrumutate din natură, ci chiar pe spaţiul oferit de tablou; exemplele sînt nenumărate, ca de pildă *Fecioara* Maestrului din Moulins plasată în centrul unei orbite luminoase care, în interiorul patrulaterului determinat de cadru, pune o problemă destul de asemănătoare cu cea pe care o întîlneşte arhitectul cînd vrea să înscrie o cupolă în pătratul zidurilor de bază; prin pandantive sau prin trompe de unghi, el caută atunci trecerea şi racordul de la o formă la alta; iar piatra, docilă, îi aşteaptă ordinele. Pictorul, în schimb, e obligat să cioplească în imaginea realităţii vizibile care-i rezistă. Atunci procedează la o adaptare. Îngerii care se îngrămădesc în jurul Fecioarei, prin atitudinea lor suspendată, de zbor, prin bătaia aripilor, sub o aparenţă de veridicitate, se integrează acestei tranziţii

201. RUBENS. *FECIOARA PRINTRE ÎNGERI.* Muzeul Luvru, Paris.

Uneori, compoziția rubensiană se bazează pe o mișcare giratorie lansată în spațiu ca un taifun.

202. RUBENS. *LUPTA AMAZOANELOR.* Pinacoteca din München.

de linii între gravitația circulară, a cărei principală figură este centrul și conturul unghiular al cadrului. Culoarea operează la unison: Fecioara este înconjurată de cercuri succesive, în diferitele tonuri ale curcubeului care se sting pe măsură ce se depărtează (fig. 198 și 199).

Jocul dramatic al umbrelor și luminilor creează acțiunea expresivă a operelor lui Rembrandt.
203. REMBRANDT. COBORÎREA DE PE CRUCE CU FĂCLII. Gravură.

Impresia falsă de adîncime creată de perspectivă se poate îmbina cu cea de suprafaţă pictată. Liniile se vor descifra atît prin iluzia de depărtare pe care o creează în fuga lor spre orizont, cît şi în planul picturii, căreia îi creează o adevărată arhitectură plastică. *Trompe-l'œil*-ul şi compoziţia, în loc să se con-

Lui Rubens îi sînt dragi compoziţiile în diagonală pentru instabilitatea lor ; el accentuează aici impresia de greutate prin efortul muscular al personajelor.

204. RUBENS. *RIDICAREA CRUCII.* Schiţă pentru plafonul bisericii iezuiţilor din Anvers, Muzeul Luvru, Paris.

tracareze, ajung să colaboreze. E un procedeu ilustrat în modul cel mai strălucit în *Cina* lui Leonardo da Vinci: punctul de fugă coincide cu subiectul principal care este capul lui Hristos; desenul lespezilor poate fi de asemenea interpretat ca o piramidă terminată în vîrf tot cu capul lui Hrist sau ca paralele apropiindu-se în depărtări (fig. 208 şi 209).

Se întîmplă ca Veronese în *Iisus acasă la Simion Fariseul* sau în *Sărbătoarea sfîntului Grigorie*, să împingă această confuzie pînă la limită: el introduce aici două rampe de scară presupuse a se afla chiar în planul tabloului şi care totuşi prezintă aceleaşi diagonale ca şi cînd s-ar îndrepta spre centrul de întîlnire al liniilor de perspectivă. O perfecţiune se degajă, deci o frumuseţe, din rafinamentul extrem al acestor exigenţe ale gîndirii (fig. 195).

COMPOZIŢIA PRIN MIŞCARE – Toate elementele pe care pictorul le admite în tabloul său, fie că sînt de ordin realist fie de ordin plastic, sînt apte să deţină

rolul de principiu ordonator. Structura generală poate fi dinamică după cum poate fi statică; liniile pe care se sprijină nu sînt obligatoriu cele care precizează o formă, ci pot fi tot atît de bine acelea pe care le parcurg forţele sugerate de acţiunea reprezentată.

Războiul lui Rubens oferă exemplul unei compoziţii în mişcare, de felul acelora pe care Paul Jamot le numea atît de expresiv compoziţii „pasante". Un elan unic o străbate de la un capăt la altul. În stînga e schiţat de gestul femeii care caută să-l reţină pe războinic şi care este iremediabil atrasă spre el. Se continuă cu îmbrîncirea aceluiaşi personaj de către Discordie, ale cărei braţe întinse prelungesc exact braţul soţiei.

În ultimul moment, tot pentru a evita primejdia unei prea mari regularităţi prevăzute, mişcarea se arcuieşte, ţîşneşte spre unghiul superior drept, dînd lunecării ansamblului o tresărire eroică, asemeni unui strigăt ce izbucneşte şi urcă spre cer.

Dar bogăţia inventivă a lui Rubens nu se opreşte aici; aşa cum i se întîmplă adesea, el dublează şi reînnoieşte această proiecţie laterală propagînd în acelaşi sens, dar potrivit unei traiectorii diferite, o altă mişcare care, concurînd la efectul general, îi imprimă un nou impuls. Într-adevăr, figurile, succedîndu-se, oferă axe din ce în ce mai aplecate. E mişcarea în evantai deja întîlnită la *Orbii* lui Bruegel: o serie de linii, al căror pivot se plasează în colţul inferior stîng, basculează şi se prăbuşesc progresiv. Întîi se impune verticala dată de coloană; înclinarea începe cu figura alegorică ale cărei braţe ridicate exprimă disperarea; se accentuează cu tînăra femeie neîmpăcată la ideea părăsirii apoi, şi mai mult, cu soldatul care se smulge din îmbrăţişare; braţul său ridicînd scutul întăreşte diagonala; Discordia, în traiectoria-i furibundă, aproape marchează bisectoarea unghiului superior; în sfîrşit, norii zdrenţuiţi, grupul mamelor înspăimîntate ating parcă orizontala, pe care se lungeşte personajul răsturnat (fig. 129 şi 200). Astfel o dublă translaţie operată în acelaşi sens se sfîrşeşte, prima printr-o exaltare finală, cealaltă printr-o prăbuşire ce sugerează moartea.

Linia care întruchipează cel mai bine viaţa ştim că este curba. Rubens va compune aşadar potrivit unor curbe, nu curbe fixe, închise într-un cerc bine centrat şi a căror mişcare mereu identică nu va fi decît o imobilitate camuflată *; nu, ci curbe deschise, neregulate, care în geometrie nu se pot construi decît prin progresii. Aşa va fi în locul cercului sau al elipsei, spirala, prototip al unei forme ce creşte la nesfîrşit.

Fecioara printre îngeri, de la Luvru, ne oferă un remarcabil exemplu. Sînul ei e punctul generator din care se desfăşoară un arc necontenit amplificat ce trece prin trupul pruncului Iisus, se amorsează cu primii heruvimi ce susţin coroana, îşi ia apoi avînt şi, învolburîndu-se cu copiii îngrămădiţi, se pierde în cele din urmă sus, în colţul din stînga, spre exterior. Astfel, ni se spune, Calea Lactee a luat naştere într-o zi prin irosirea unei picături din preţiosul lichid ieşit din sînul Junonei; Rubens ne-a amintit acest lucru într-un alt tablou al său. Şi atunci nu era vorba decît de o fuzee stelară. Aici, destinzîndu-se ca un resort, traiectoria sa evocă învolburarea nebuloaselor în formare (fig. 201).

Tot aşa, *Lupta amazoanelor* se răsuceşte frenetic, purtată de o mişcare de rotaţie. Arcada podului îşi justifică prezenţa amintind forma geometrică şi fixă — curba — pe care ar putea-o căpăta această traiectorie dacă ar accepta să reintre în imobilitate. Cu atît mai irezistibil, prin contrast, apare saltul, şarja cailor, avîntaţi prin chiar instabilitatea atitudinii lor cabrate, al cărei echilibru instabil se repetă anunţînd căderea, prăvălirea furioasă încheiată în dreapta cu rostogolirea finală şi furioasă a unui talaz înspumat! Întreg tabloul este antrenat

* „Centrul roţii unde viteza doarme pe loc", a spus Cocteau!

Spaţiul pictural la Van Gogh se organizează potrivit tuşei care îndepărtează perspectiva şi goneşte norii pe cer.

205. VAN GOGH. *CÎMPIE SUB UN CER AMENINŢĂTOR*. Rijksmuseum Vincent Van Gogh. Amsterdam.

în acest ciclu giratoriu ce se refuză perfecţiunii mereu reîncepute a cercului, nimicind-o. Să privim în dreapta cum se salvează, într-o ţîşnire centrifugă, asemeni unei revărsări de spumă, calul care şi-a azvîrlit călăreaţa . . . (fig. 202).

Geniul atît de bogat al lui Rubens nu uită însă că s-a inspirat şi de la sursele clasice ale Italiei: principiul diversităţii în unitate îi sugerează discreta aluzie la o axă mediană, pe care să se sprijine atît o arhitectură fixă cît şi o simetrie; dar el nu schiţează decît o posibilitate de ax şi face astfel să iasă mai bine la iveală tot ceea ce îndepărtează învolburarea nesăbuită a formei regulate pe care ar fi putut-o adopta. În mijlocul arcadei podului, un mort s-a prăvălit şi braţul îi atîrnă, întrerupînd curba, întrerupînd cu liniştea-i bruscă şi tumultul războiului. Unii ar crede că e vorba de un detaliu anecdotic, dar poziţia perfect centrată şi verticală, încremenirea fac din el firul de plumb care ne aminteşte cum pendulul, oricît de mare i-ar fi amplitudinea, e pîndit de punctul său mort. Dintr-o inspiraţie de mare compozitor, fără îndoială mai mult decît dintr-o rece judecată, Rubens a plasat în centrul operei sale contrastul minor ce linişteşte după vălmăşagul general şi-l pune în evidenţă.

Viaţa nu-i doar energie brută ce se eliberează în desfăşurarea acţiunii. Vizibilul se prelungeşte în invizibil şi se repercutează în semnificaţii spirituale. Mai mult chiar decît forma, orice mişcare este evocatoare. Pentru a nu-l părăsi pe Rubens, acest mare diriguitor de forţe, să ne gîndim la *Ridicarea Crucii*, a cărei schiţă există la Luvru, pentru plafonul distrus al Iezuiţilor din Anvers. Crucea începe să fie înălţată; este surprinsă în momentul în care linia ei rigidă trasează însăşi diagonala tabloului, potrivit unui tip de compoziţie obişnuit la Rubens.

Deşi o linie dreaptă, diagonala e totuşi instabilă; apasă cu toată partea ei ridicată şi ne duce cu gîndul la cădere, la prăbuşire, prin care şi-ar regăsi repaosul orizontal; ea rămîne aşadar o formă barocă prin excelenţă. Această

idee aparţine plasticii; dar ea se leagă strîns de o alta, de ordin moral: greutatea bîrnei e subliniată de efortul muscular al călăilor, care-şi încordează picioarele, pieptul şi braţele pentru a ridica masa materială ce rezistă; astfel se află confirmată desprinderea de sol pe care o reprezintă diagonala. Deasupra instrumentului de tortură, Hristos străluceşte pe fundalul unui cer negru, a cărui întunecime compactă încarcă şi mai mult lemnul pe care căpeteniile se străduie să-l înalţe. Ochiul transmite impresia că adevărata greutate, prea apăsătoare pentru puterile omeneşti care vor s-o biruie, stă în neclintirea crucificatului, singurul în stare să risipească întunericul de nepătruns (fig. 204).

Comentariu literar şi gratuit? Nicidecum! Formele şi culorile izbesc direct sensibilitatea, pecetluind-o brutal. Comentariul nu e necesar pentru a imagina ceea ce am putea simţi, ci pentru a constata ceea ce e deja sedimentat în noi. Sugestia ia naştere la fel de irezistibil ca vibraţia pe care bătaia clopotului o imprimă în bronz, de cum îl izbeşte.

COMPOZIŢIA PRIN LUMINĂ – În cazul *Ridicării crucii* a lui Rubens, acţiunea efectului de lumină este indisolubil legată de cea a liniilor. După forma fixă, după forma mobilă, la rîndul său lumina să fie şi ea generatoare de compoziţie?

Dacă Rubens este maestrul vieţii, Rembrandt este meastrul luminii. Să-l lăsăm să ne prezinte *Coborîrea de pe cruce*, zisă *cu făclii*.

Aci totul este ordonat, dispus prin repartizarea maselor luminoase. Din masa de umbră ce constituie spaţiul tabloului, se detaşează o lungă dîră albă, cea a giulgiului, în care se prăbuşeşte cadavrul livid. Trunchiul vertical al crucii, apoi bara înclinată a scării, în fine linia pînzei continuată cu piciorul bărbatului ce primeşte trupul lui Isus, sînt dispuse, ca şi mai înainte, într-un evantai al cărui pivot se află, de data aceasta, sus, în unghiul stîng. Diagonala schiţată de părţile luminoase constituie vectorul cel mai exterior; ea marchează apoi foarte precis, conturul colinei, dincolo de care începe întunericul opac. Acesta duce astfel spre o a doua pată de care se loveşte: orizontala celeilalte pînze întinsă pe brancardă şi care-l aşteaptă pe Hristos mort (fig. 203).

Compensarea şi echilibrul acestor două direcţii luminoase majore constituie unitatea şi diversitatea gravurii, în sînul unui mediu omogen iscat din dialogul constant şi egal al clarului şi al obscurului. Lumina înlocuieşte liniile, formele, mişcările sau mai bine zis este rînd pe rînd linii, forme şi mişcări.

O dată mai mult, prin această constantă reversibilitate a marilor opere de artă, vizibilul se repercutează în invizibil, atingînd o semnificaţie, pe de-a-ntregul sensibilă, percepută chiar în clipa cînd sînt privite; conştiinţa nu poate şi nu „trebuie" s-o transpună în cuvinte decît ulterior. În toiul luptei patetice dintre ceea ce sugerează întotdeauna lumina ca speranţă şi ca spaimă întunericul, lunecarea iremediabilă a lui Hristos de-a lungul giulgiului proclamă că „totul s-a sfîrşit". Nu mai rămîne decît nestinsa radiere a acelei licăriri ce risipeşte noaptea. Sclipirea ei reliefează o mînă ce se întinde spre capul lui Isus pregătindu-se să-l primească; ea se ridică atît de evident încît, dincolo de rolul ei episodic, devine mîna înecatului ce apare într-o zvîcnire deasupra apei, care-i înăbuşă un strigăt de chemare şi de speranţă.

Astfel, de fiecare dată, forţa geniului înmănunchează şi contopeşte, în strînsoarea-i puternică, aceste trei elemente inseparabile din care se constituie pictura: „realitate, plastică, expresie"; prin compoziţie, el reuşeşte această îmbinare intimă datorită căreia se statorniceşte *o operă*.

Dacă marele public n-ar fi obsedat, obnubilat, de echivocul realismului, de care se agaţă cu îndîrjire şi care-l face surd la orice interpretare, de multă vreme s-ar fi spus un compozitor de pictură tot aşa de firesc cum se spune un compozitor de muzică.

Sigur, s-ar putea arăta în detaliu cum toate celelalte elemente care intră în constituirea tabloului sînt la fel de susceptibile de a colabora la alcătuirea sa: tuşa, de exemplu, este o mişcare înscrisă, o ţîşnire de săgeţi indicatoare marcînd o direcţie; în felul acesta, e aptă şi ea să sublinieze un contur sau o formă, deci să organizeze suprafaţa picturală. Nu există tablou de Van Gogh care să n-o demonstreze cu strălucire (fig. 205).

Ce nu se poate spune apoi despre culoare? Prin dubla ei apartenenţă la lumea ambianţelor şi modulaţiilor, unde intră în efuziune, precum şi la cea a formelor, cărora se mărgineşte doar să le aplice o tentă, ea se pretează cu aceeaşi bucurie la combinaţii muzicale şi sensibile ca şi la combinaţii arhitecturale şi raţionale. Potrivit naturii lor şi potrivit împrejurărilor, artiştii au ştiut să le cultive pe unele sau pe altele, creînd astfel o unitate, cînd afectivă, cînd logică în principiul său. Există virtuoşi ai armoniei după cum există virtuoşi ai contrapunctului.

Acesta din urmă ţine de clasici: ei calculează cu competenţă rapelurile şi ecourile tonurilor, ordonarea echilibrată a petelor, alternanţa nuanţelor calde şi reci. În *Adorarea Fecioarei şi a pruncului Iisus*, de la München, Ghirlandajo elaborează o adevărată fugă: „subiectul" său e un acord de albastru şi de roşu; „răspunsul" e reluat în albastru-cenuşiu şi arămiu; orbitele din spatele madonei, într-un veritabil „stretto", adună cele două teme, cu aripile albastre şi roşii ale hieruvimilor, cu arămiul şi albastrul cenuşiu al celor două cercuri succesive. Şi jocul continuă: veşmintele îngerilor din colţul superior îşi răspund ca şi faţa şi dublura mantiei purtate de sfîntul îngenuncheat în dreapta. Ba mai mult; se suprapune peste schema liniilor de construcţie ce se încrucişează, ca două diagonale, în centrul cercurilor ce încadrează grupul divin. Inteligenţa se complace acestei infailibile ştiinţe (planşa VII).

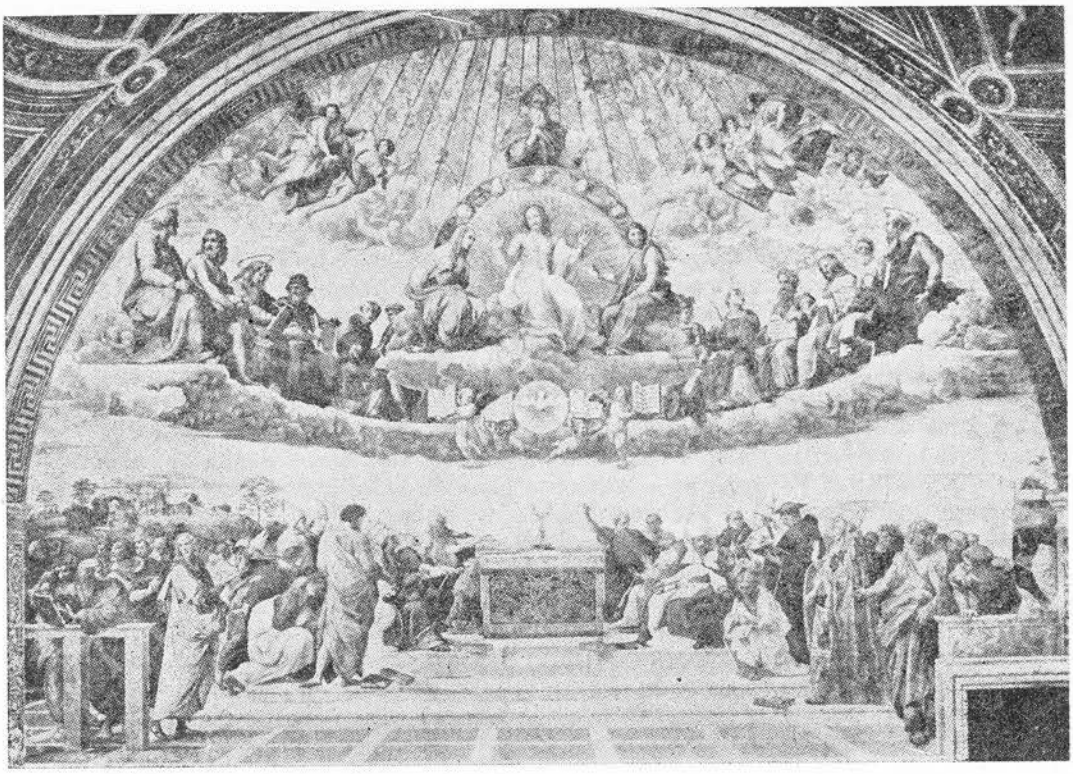
Velázquez, dimpotrivă, este maestrul armoniei: *Infanta Maria-Marguerita* din Viena nu-i decît o variaţie pe un acord fundamental de roz şi argintiu, de o savoare subtilă, voluptoasă, necunoscută pînă atunci. El obţine astfel surprinzătoare variaţii şi unitatea tabloului se pecetluieşte nu atît în minte cît în inimă, prin rezonanţa unică şi delectabilă pe care ne-o trezeşte şi care ne farmecă (planşa VIII).

Dar nu e important să trecem în revistă toate instrumentele ce alcătuiesc orchestra: trebuie mai cu seamă să desprindem rezultatul comun la care acestea ajung.

COMPOZITORI CLASICI; COMPOZITORI BAROCI – Fiecare din etapele acestei anchete ne permite să recunoaştem în trecere anumite adevăruri fundamentale, observate din primul moment dar care, de fiecare dată, reapar îmbogăţite. Compoziţia a subliniat coexistenţa a două familii principale, între care se împarte istoria artei, cea a spiritelor clasice şi cea a spiritelor baroce.

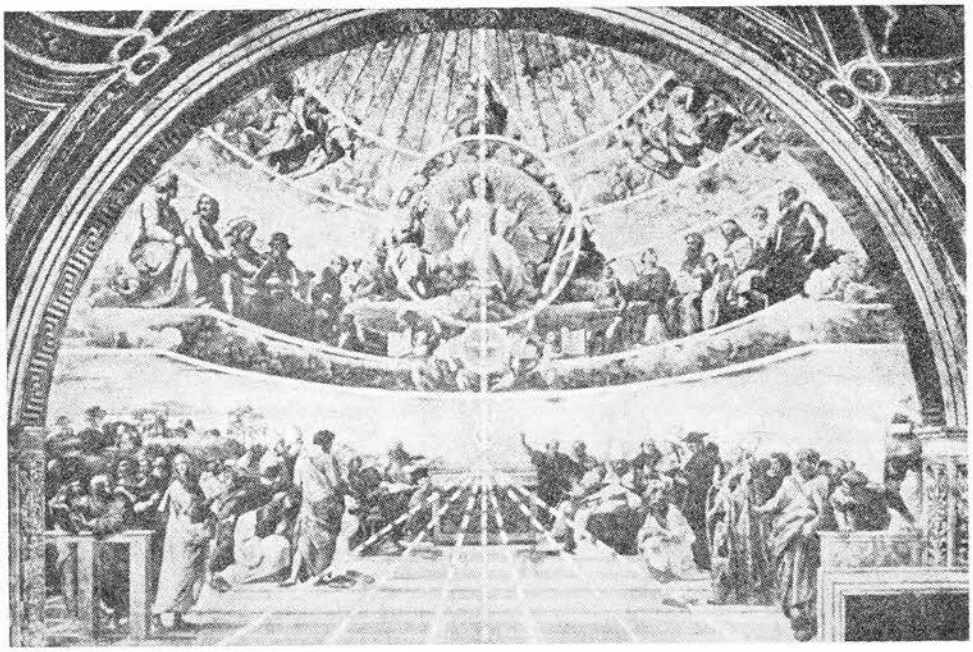
Primele nu se gîndesc decît la afirmaţiile statice care vor accentua în opera de artă sensul perenităţii şi care vor trece sub tăcere ceea ce-ar putea, dimpotrivă, să dea sentimentul unei mobilităţi, al unei evoluţii posibile, adică al unei transformări: ele se bizuie în primul rînd pe formă şi proscriu tot ce ameninţă s-o tulbure, s-o facă să revină la indeterminarea iniţială de unde a fost scoasă la lumină prin efortul inteligenţei.

Celelalte, dimpotrivă, aspiră să se îmbete de fluxul continuu şi nestăvilit al vieţii ce creează durata tot aşa după cum viaţa este creată de durată. Forma este bariera pe care a născocit-o omul pentru a o opri, a o anula, a o împiedica să distrugă prin acţiunea ei perturbatoare arhitectura pe care o edifică. Artiştii barocului nu se mai gîndesc decît să profite de acest elan, să se îmbete de această cursă, disciplinînd-o totodată: doar sînt călăreţii ei. Îi cer o intensitate care-o va amplifica pe-a lor; dar îi impun în schimb o luciditate care-o va



În marile sale picturi murale, Rafael concepe compoziția ca pe un ansamblu în același timp armonic și inteligibil.

206—207. RAFAEL. *DISPUTA ÎN LEGĂTURĂ CU SFINTELE DARURI.* Vatican; schema compoziției.



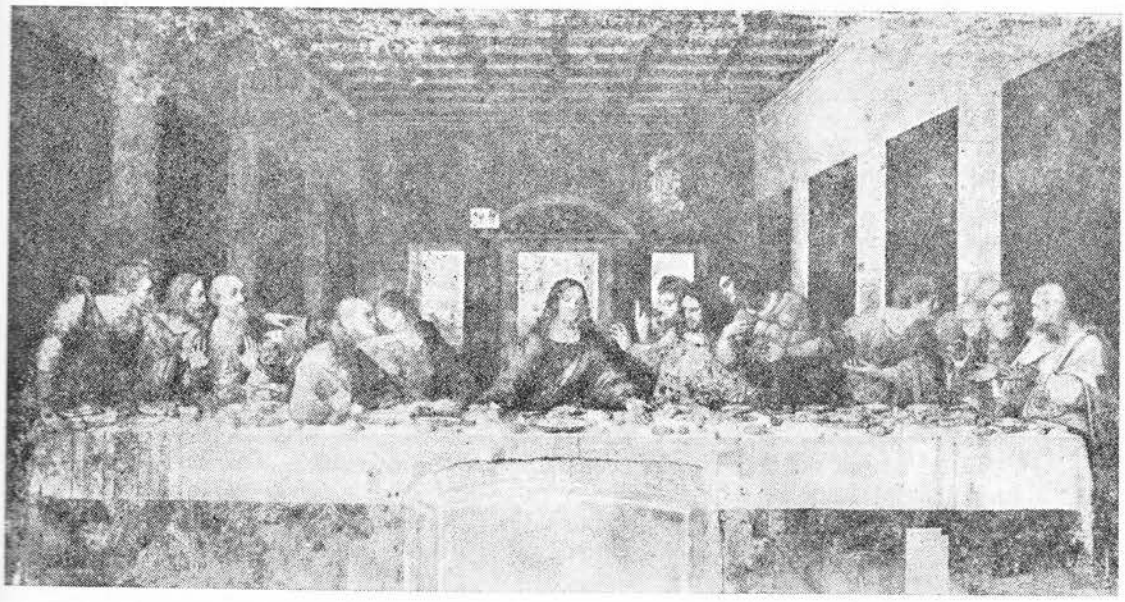
îndruma şi o va mîna după bunul ei plac. Uneori, relaxîndu-se, ei se lasă duşi într-un vîrtej care-i îmbată.

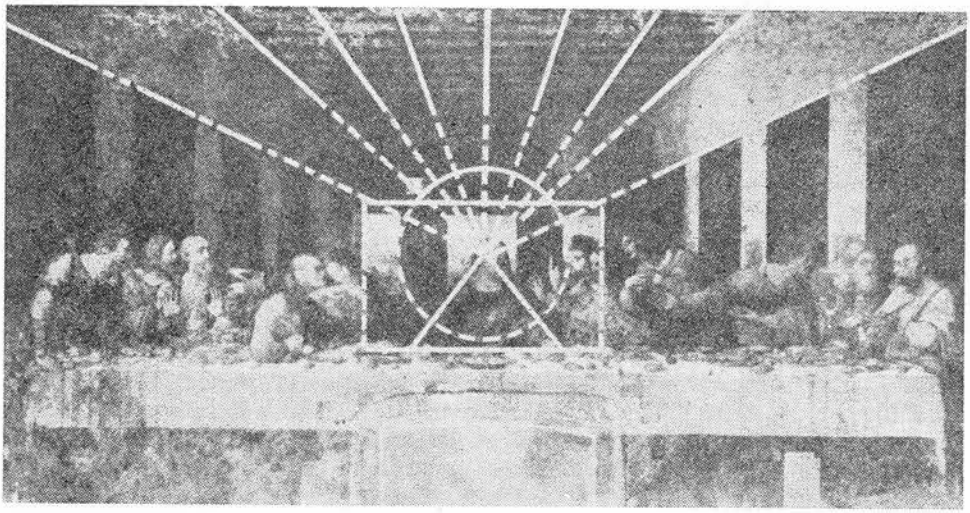
Dar şi unii şi alţii, fie că aparţin infanteriei plasticii şi formaţiilor sale nete şi compacte, fie cavaleriei înfocată după mişcările vieţii, rămîn în serviciul acestei strategii superioare care este compoziţia, îndreptînd toate resursele puse în joc către un ţel final.

Această divergenţă de mijloace şi această comunitate a principiilor dominante nu pot fi puse mai bine în lumină decît prin contrastul exterior şi simi-

Disputa în legătură cu sfintele daruri *dezvoltă o temă formulată în* Cina cea de taină *a lui Leonardo da Vinci unde toate liniile, prin convergenţă, şi figurile geometrice, prin centrare sau simetrie, duc la Iisus.*

208—209. LEONARDO DA VINCI. *CINA CEA DE TAINĂ.* Biserica Santa Maria delle Grazie, Milano, şi schema compoziţiei.





litudinea fundamentală ale unui maestru al clasicismului, ca Rafael, ale unui maestru al romantismului (încarnare a barocului!) ca Delacroix.

UNITATEA CLASICĂ – Arta lui Rafael şi-a aflat fără îndoială o culme în fresca *Sfintele Daruri*; realismul, desăvîrşita reprezentare a spaţiului în adîncime nu se manifestă aici decît în complet acord cu problema plastică (fig. 206 şi 207).

Peretele pe care se desfăşoară această importantă rînduire se termină, în vîrf, printr-o curbă regulată decupată de bolta sălii. Profunzimea e sugerată de pictor, în partea inferioară care se sprijină pe o bază rectilinie, printr-un joc de linii drepte, rigide, în perspectivă convergentă; în partea superioară, dimpotrivă, prin falsa arcuire a semicercului care-o încadrează şi care s-ar zice că trece de la planul vertical al peretelui în planul orizontal. El devine astfel o „banchetă" de nori pe care sînt aşezaţi şi repartizaţi martorii cereşti ai scenei, patriarhi, profeţi etc.

Ansamblul compoziţiei se supune aceloraşi norme: jos, e dispusă la nivelul solului, unde se rînduieşte mulţimea personajelor terestre; sus, se inspiră din arcul bordurii, ce pare să se concentreze în semicercul ce-l învăluie pe Hristos, pe Fecioară şi pe Sfîntul Ioan. S-ar spune că, la rîndul său, acesta generează cercuri descrescînde ce coboară către zona pămînteană: mai întîi cel în care străluceşte lumina Sfîntului Duh şi a porumbelului său; apoi, mai concentrat încă, cel care înconjoară sfintele daruri, aşezate în chiar focarul acestei simfonii.

Oricît de mic ar fi prin volumul său, acesta se afirmă ca realitatea capitală, cea care conferă tabloului în acelaşi timp centrul de organizare şi centrul de interes. Către el, într-adevăr, converge lumea terestră şi umană, prin traseele în perspectivă net marcate pe desenul solului şi care toate vin să-şi afle în el punctul de fugă şi de grupare; moral, prin aspiraţia comună care face din el ţinta a aproape tuturor privirilor şi gesturilor.

Mai mult, în el se condensează lumea divină: vastul spătar arcuit de lumină, ridicat îndărătul lui Hristos, pare să extragă din substanţa sa, asemeni picăturii de ambră însumînd toate sucurile aromate ale arborelui, orbita ce închide porumbelul Sfîntului Duh, de unde, ca o concluzie, decurge în fine eucarstia. Aceste trei cercuri succesive sînt închise în interiorul unui mare V, al cărui vîrf ar coincide cu potirul; una din laturile sale este chiar însemnată de toiagul pe care-l ţine Sfîntul Ioan.

Astfel, într-un limbaj vizual perfect lizibil, chintesenţa substanţei divine şi elanul ce înalţă spre ea materia universului se reunesc şi nu mai formează decît un singur punct, aproape abstract, cel în care bate inima imensei fresce.

Dar nu dezvăluise oare Leonardo da Vinci, în *Cina cea de taină*, toate aceste resurse? Hristos, la intersecţia axei verticale de simetrie cu orizontala mesei, sub fereastra centrală, singura arcuită, potrivit unui traseu al cărui centru este, Hristos, plasat iarăşi exact în punctul unde vin să se contopească toate liniile de fugă ale solului, este în egală măsură locul geometric, dacă se poate spune, al atenţiei pasionate şi atît de omeneşte diferenţiată a Apostolilor. Prin acelaşi miracol se întîlneşte aici tot ce există ca realităţi fizice, concepţii plastice, sentimente profunde în operă (fig. 208 şi 209).

S-ar putea crede, şi s-a crezut chiar, că Rafael, după ce a meditat-o, n-a făcut decît să amplifice geniala concepţie a înaintaşului său. Şi totuşi el a adăugat o trăsătură capitală: a introdus deliberat o aparentă greşeală de compoziţie, o ruptură sistematică a unităţii cerute, căci a scindat în două pînza, rezervînd partea de sus divinului, iar partea de jos lumescului, stabilind între ele două un gol care ar trebui să le separe definitiv.

Dar aici intervine noutatea. În momentul în care vasta sinteză pare să se rupă în două, el aruncă pe deasupra acestei prăpăstii legătura cea mai fra-

Delacroix desprinde tema generală pe care o va trata; el precizează treptat gesturile expresive ale acțiunii, silindu-le să degaje principalele linii constructive.

210—211—212. DELACROIX. Studii pentru *BĂTĂLIA DE LA NANCY*. Fosta colecție Clément-Carpeaux.

gilă în aparență, esențială în realitate. Sfintele daruri stabilesc contactul, sînt așezate exact în locul acela și apare unica dar miraculoasa joncțiune, agrafa ce permite celor două universuri, care nu au o măsură comună, să conveargă totuși. S-a văzut oare în toată istoria artei concepție mai imperioasă ce determină irezistibil posibilitățile pentru care pictura este un tărîm de căutări uneori febrile, alteori de deplină înflorire?

În schița pictată, Delacroix nu stăpînește pe deplin dezordinea vehementă a personajelor sale și nici detaliile pitorești.

213. DELACROIX. *MOARTEA LUI CAROL TEMERARUL ÎN TIMPUL BĂTĂLIEI DE LA NANCY*. Schiță. 1828. Fundația Ny Carlsberg, Copenhaga.

UNITATEA ROMANTICĂ : ELABORAREA – Tot așa de tare ne-am uimi și dacă l-am urmări pe Delacroix în crearea uneia din operele sale, *Bătălia de la Nancy*, de exemplu. Și el se organizează în funcție de un subiect, care nu-i un pretext, o anecdotă oarecare, ci sîmburele în jurul căruia va crește fructul și se va constitui.

În reacția lor simplificată împotriva erorilor de ieri, contemporanii noștri cred că trebuie să interzică subiectul, această resursă majoră a artei! Este blamabil desigur cînd acesta constituie un procedeu accidental al artistului pentru a deștepta un interes la care altfel tabloul său, cu resursele-i plastice și picturale, n-ar putea năzui. Dar cînd este germenele în jurul căruia întreaga operă se va „cristaliza", cînd este ales pentru a întruchipa starea sufletească pe care pictorul vrea s-o transpună în operă; cînd, o dată ales, nu mai există ca anecdotă ci doar ca imagine; cînd, pentru a se preciza, pictorul nu mai caută decît formele și culorile ca să-i creeze un veșmînt pe măsură, atunci subiectul nu mai trebuie să fie apărat, justificat: este unul din resorturile esențiale ale creației picturale. Nociv cînd nu-i decît o fabricație a minții, el capătă toate drepturile cînd ajută la concentrarea tabloului, încă neconturat, suspendat în sensibilitate.

Acesta este rolul pe care și-l asumă Delacroix. Dacă a fi romantic înseamnă să nu desprinzi din viață, ca Rafael, decît promisiuni de calm și de durată, să nu mai găsești, sub vălul aruncat în grabă peste ea de accidentul orelor, decît substanța în care să-i cioplești desăvîrșirea și eternitatea; dacă dimpotrivă înseamnă să te înflăcărezi în contact cu goana ei îndîrjită, precară și intensă, atunci Delacroix e romantic. Cum îl exaltă acele clipe în care puterea excep-

În opera definitivă, prin disciplina şi „sacrificiile" pe care şi le impune, Delacroix accentuează intensitatea expresivă şi creează o compoziţie deliberată şi cumpănită.

214. DELACROIX. *MOARTEA LUI CAROL TEMERARUL ÎN TIMPUL BĂTĂLIEI DE LA NANCY.* Început în 1831, expus la Salonul din 1834. Muzeul din Nancy.

ţională de care e capabil un om se confruntă cu moartea care îl va nimici! El simte aceeaşi tulburare ca atunci cînd respiră parfumul voluptos răspîndit dintr-o dată de frumuseţea unor tinere femei sub ameninţarea masacrului: Scio, Sardanapal, Cruciaţii . . . de fiecare dată, dialogul intensităţii şi al precarităţii.

Astfel *Bătălia de la Nancy* nu va fi o anecdotă oarecare, întîlnită pe parcursul lecturilor şi parafrazată de penel; e un ecou, deodată deşteptat de istorie, al propriilor lui obsesii.

Ducele Carol Temerarul a atins culmea puterii sale; pe baza moştenirii părinţilor săi, a construit ceea ce va fi în curînd cea mai mare naţiune din Occident; este pe punctul să-şi învingă rivalii şi să-şi atingă trufaşul ţel. Va fi însă de ajuns o luptă, o lovitură de lance pentru ca totul să se năruie şi, ca un cadavru azvîrlit printre atîtea altele în frigul nopţii, pradă lupilor nesăţioşi care i-au sfîrtecat chipul, să se întoarcă în anonimatul neantului.

Delacroix începe prin a face apel la real pentru a afla referinţele ce vor insufla puterea adevărului unui vis încă — a unui vis evocator dar precis. El fixează pe hîrtie întinderea mohorîtă a cîmpiei unde a avut loc evenimentul, molcoma unduire a colinelor la orizont, silueta bisericuţei singuratice, unde parcă se aud clopotele înfrîngerii. În cîteva notaţii, contururi grăbite schiţează şarja cavaleriştilor împotriva trupelor inamice (fig. 210).

Alte schiţe, care s-au aflat ca şi precedentele în posesia marelui sculptor Carpeaux, afirmă evoluţia gîndirii sale. Din cîteva trăsături de penel în acuarelă, el îşi imaginează cum trebuie să fi fost atmosfera acelui ceas fatal: întunericul nopţii pune capăt unei zile bîntuite de nori şi de furtună (fig. 211).

Încet-încet, totul se limpezeşte, mai ales scena care va fi nodul dramei: un cavaler oarecare, aplecat peste grumazul calului, devine instrumentul destinului răsturnîndu-l pe duce sub lovitura lancei sale. Iată-i pe amîndoi, centauri înarmaţi, unul al cărui gest domină şi striveşte, celălalt care, doborît, cedează. Căci, ca un adevărat pictor ce este, Delacroix se exprimă întotdeauna prin gesturi şi linii, dacă nu prin culori. E o pagină preliminară ce grupează de pe acum toate aceste elemente, dar ele sînt răzleţite încă; rămîne ca pictorul să le coordoneze în convergenţa lor sugestivă.

Dar mai înainte, Delacroix ţine să precizeze grupul principal; pe foaia precedentă, el imprimase bidiviului repezit înainte poziţia cea mai firească, cea mai clasică; cu picioarele încordate de înfrînarea bruscă, el îşi îndreaptă capul, privirea, în direcţia adversarului spre care-l mînă călăreţul său. Dar într-un alt crochiu, mişcarea se schimbă: capul este acum dat pe spate ca şi cum animalul triumfător s-ar poticni deodată la gîndul victoriei. Efectul obţinut este cu totul nou şi deosebit de evocator: el traduce în mod confuz teama oarbă pe care calul pare c-o simte în momentul cînd devine instrumentul unui destin implacabil. El nu mai îndrăzneşte să privească, e cuprins de-o panică surdă; oroarea dramei devine pentru noi vizibilă fizic (fig. 212).

Şi asta a urmărit în căutările lui Delacroix; dar în acelaşi timp, ce ameliorare plastică! Poziţia iniţială frîngea paralelismul expresiv al lancei, al picioarelor încordate ale calului, al picioarelor înzăuate ale soldatului dintre care unul, dreptul, este ascuns. În această nouă ipostază, dimpotrivă, lovitura care-l doboară pe duce este subliniată de înmulţirea liniilor ce ascultă de un impuls unic şi care acum se ordonează fără să mai fie contrazise sau atenuate. Piciorul stîng, care împiedica mişcarea generală, de astă dată nu se mai vede. Simultan, chiar fără a le diferenţia, Delacroix a desăvîrşit plastica şi expresia.

Este acum în măsură să abordeze schiţa şi să transpună pe pînză ansamblul compoziţiei sale. Armata victorioasă înaintează din dreapta şi, urmărind denivelările terenului, se năpusteşte asupra burgunzilor, care se şi risipesc pierzîndu-se pe întinsul cîmpiei. Grupul principal ne-am aştepta să-l găsim în centru, aşa cum l-ar fi plasat un clasic. Dar Delacroix ştie că forţa irezistibilă a învingătorilor măturã din cale orice obstacol, înlăturînd astfel orice urmă de compoziţie. Protagoniştii sînt transportaţi în stînga, materializînd astfel deplasarea acţiunii (fig. 213).

UNITATEA ROMANTICĂ: OPERA PERFECTATĂ – Iată acum tabloul datat 1831, aşa cum a figurat la Salonul oficial trei ani mai tîrziu. Compoziţia şi-a găsit forma definitivă: armata triumfătoare, caii, oamenii, se îngrămădesc nerăbdători, formînd un bloc unic şi mobil, împestriţat cu lănci şi flamuri care se înclină sub vîntul victoriei, ca nişte catarge. Această masă, asemenea unui *cuneus* * antic, se subţiază puţin cîte puţin, ca vîrful unei arme, înfruntă cu partea-i ascuţită flancul trupelor duşmane, mai confuze, negură sumbră tîrîndu-se pe fundul unui teren vălurit şi risipindu-se deja în derută. Rămăşiţe în marginea valului puternic, răniţii tot se mai tîrăsc, gîfîind sau renunţă, în voia agoniei. Dar şi ei sînt ţinuţi în frîu de artist; constituie un fel de triunghi lunguieţ, al cărui vîrf se îndreaptă spre locul de întîlnire al celor două armate (fig. 214).

Cîmpia imensă serveşte drept cadru acestei pătimaşe agitaţii. În indiferenţa sa, pămîntul doarme sub tumultul care abia-l atinge. El doarme, înăbuşit sub zăpada care-l acoperă-n tăcere. Aceasta nivelează totul sub liniile sale orizontale şi indiferente, ca liniile norilor negri ce se mişcă agale, pînze pe care nici o boare nu le mai umflă, pe cerul palid. Totul e vag, neclar, fără culoare,

* *Cuneus* (lat.) — cui, piron; formaţie de luptă în formă de cui. (N.tr.)

înveliş de vată moale, aruncat ca un giulgiu peste acest zbucium macabru. Nimic, nici chiar stindardele, nu depăşesc linia orizontului care, măreaţă, acoperă agitaţia oamenilor, anihilînd-o. Astfel, mediu uman sau mediu natural, cu violenţa primului sau nepăsarea celuilalt, amîndouă se îndreaptă spre moarte vestind-o.

Vacarm şi linişte se unesc în mod confuz, iar simţurile noastre treze pîndesc înălţarea unui strigăt de moarte. Iată-l într-adevăr izbucnind, scînteie în această încordare a oamenilor şi fisură în nemişcarea lucrurilor. În locul precis spre care toate liniile converg şi spre care atenţia noastră e insidios îndreptată, spre punctul în care se unesc cele două triunghiuri inegale, figurate de cele două armate, în acest punct ascuţit şi nevralgic unde totul se precipită şi se înnoadă, ţîşneşte în primul plan războinicul în armură, implacabil ca un arhanghel. El îşi duce braţul drept îndărăt, braţul care ţine lancea; răsucindu-se în şa, întorcînd calul, pare asemenea unui arc gata să se destindă. Capu-i plecat, privirea fixă, indică, preced, gestul încă în suspensie.

Sîntem aproape siliţi să urmărim direcţia acestui chip, a acestei priviri, a acestei lănci rigide care-şi îndreaptă ameninţătoare tăişul, ca limba ucigătoare a şarpelui. Acolo, pîndindu-l cu pupila dilatată şi fixă, alunecînd de pe calul care, într-un ultim efort, caută să-şi păstreze echilibrul pe panta noroioasă, împotmolindu-se în mlaştină, alunecînd în unghiul inferior al tabloului unde toată compoziţia îl împinge şi-l striveşte, alunecînd spre moarte, stă ducele Carol Temerarul. El aşteaptă ţîşnirea clipei suspendate, care deja luceşte în tăişul armei. Zbîrlit, răcnind de furie, aproape expulzat din tablou, el nu mai este decît o prezenţă ce se şterge treptat, o mînă ce se crispează şi se agaţă înainte de-a dispărea în abis.

Niciodată n-a fost mai bine transpusă vizual imaginea lui Victor Hugo: „Sinistra stingere a omului din viaţă . . ." Latinii spuneau *sinister* : stînga, partea nefastă . . . Şi într-adevăr, în colţul acesta l-a lăsat Delacroix pe eroul său, condamnat să se mai agaţe o clipă de viaţă. Instinctul său percepe acele echivalenţe obscure pe care psihologia modernă abia începe să le desprindă.

Compoziţia este la fel de riguroasă ca şi la Rafael: de oriunde am aborda-o, privirea este irezistibil îndreptată spre punctul de intersecţie de unde porneşte lovitura de lance. Tot astfel, la Rafael, convergenţa unanimă duce la Sfintele Daruri. La Delacroix, tensiunea rezultă din dezechilibrul voit; la Rafael, seninătatea imuabilă ia naştere din simetria definitivă. Logica plastică este aceeaşi, chiar dacă spiritul în care este aplicată diferă.

RAPORTURILE DINTRE INSPIRAŢIE ŞI LUCIDITATE – Totul ar putea fi aici instinct infailibil al sensibilităţii; dar inteligenţa lucidă are şi ea parte egală, ba chiar superioară; cine ştie? şi dealtfel ce contează?! În sufletul marelui artist, toate resorturile concură de-a valma spre acelaşi rezultat şi, potrivit temperamentului şi înzestrării fiecăruia, potrivit momentului şi prilejului, îşi atribuie un rol. El poate spune, ca Odilon Redon: pe mine talentul „m-a condus spre vis . . . Am suferit chinurile imaginaţiei şi surprizele ei cînd ţineam creionul în mînă; dar le-am stăpînit şi le-am călăuzit, potrivit unor legi ale organismului artei pe care le ştiu, pe care le simt, cu singurul scop de a obţine la spectator, printr-o atracţie subită, întreaga evocare, întreaga seducţie a incertului, la hotarele gîndirii" *.

Cîte descoperiri în acelaşi timp intuitive şi meditate nu dovedeşte opera definitivă? Fără îndoială, în schiţa, scăpărînd de vervă, entuziasmul şi avîntul şi-au atribuit rolul cel mai important; fără îndoială, în opera definitivă, au cedat mai mult pasul gîndirii elaborate care controlează şi combină. E uşor

* ODILON REDON, *A soi-même*, 1922, p. 27.

să urmărești contribuția acesteia. Tabloul diferă, într-adevăr, în mai multe privințe, de primul proiect. Toate elementele oferite de inspirație au fost cîntărite după valoarea lor și judicios realizate. Ceea ce în schiță era doar o fulgurație, e pus aici în adevărata lumină.

Dar nu e admirabil să constatăm în ce măsură inteligența realizează că în pictură ea trebuie să se manifeste doar prin mijloace plastice, că trebuie să elimine fără milă ceea ce ar putea să apară un calcul deliberat, gîndit mai mult decît văzut? La început, Delacroix înălțase în cîmpie bisericuța cu clopotniță, dintr-un scrupul realist, pentru că îi era oferită de documentație. Aștepta nu știu ce efect funebru de la dangătul care ținea locul muzicii de scenă în teatru. Dar în curînd simte aici o aluzie literară și o suprimă. Totodată, întărește efectul vizibil care fusese frînat: orizontalitatea implacabilă a cîmpiei și a depărtărilor care acum traversează în mod inexorabil pînza, strivește scena, tot așa cum o lespede nivelatoare impune tăcere peste tot tumultul.

Dimpotrivă, uniformizarea oștirilor, disciplina pe care o acceptă, sporesc tonusul expresiv: șocul celor două armate, înaintarea învingătorilor, devin evidente sub convergența liniilor aproape rigide. Tot așa, ascuțișul lăncii, instrument al destinului, care în schiță nu se prea deslușea de grumazul calului învins, se detașează acum pe albul zăpezii.

Astfel totul, subiect, linie, culoare, mișcare, lumină, converg pentru a obține un rezultat unic ce ne frapează puternic. Această armonie profundă și funebră, această fanfară lugubră pe care Baudelaire o auzea ca pe „un suspin înăbușit din Weber" este în același timp frumusețe sfîșietoare a naturii, frumusețe gravă a liniilor și tonalităților, în fine frumusețe a unei stări sufletești pe care totul concură s-o recreeze în noi, ecou al însuși sufletului lui Delacroix.

Nu ne îndoim că toate acestea erau perfect limpezi în mintea omului care le exprima atît de bine în *Jurnalul* său, în 1840.

„Dacă unei compoziții, interesantă prin subiectul ales, îi adaugi o dispunere a liniilor care sporește impresia, un clarobscur care incită imaginația, o culoare adaptată caracterului, ai rezolvat o problemă mai dificilă și ești stăpîn pe situație: e armonia și combinațiile ei adaptate unui cînt unic, e o tendință muzicală."

Pătrunzătoarea sa clarviziune mergea pînă la a sesiza că romantismul și clasicismul se întîlnesc în aceeași căutare a unei unități prin care opera începe să existe. Și înțelegem că a ținut să depășească ideea curentă pe care publicul o avea despre romantism și să se prevaleze de ideea generoasă pe care și-o făcea despre clasicism. În același *Jurnal*, spre sfîrșitul vieții, la 13 ianuarie 1857, schița una din legile fundamentale ale picturii: „Sînt gata să numesc clasice toate operele ce se supun unor reguli și care satisfac spiritul nu numai printr-o redare exactă, sau grandioasă, sau pătrunzătoare a sentimentelor și lucrurilor, ci și prin unitate și ordonare logică, într-un cuvînt prin toate acele calități care, producînd o impresie vie, conduc spre simplitate" *.

DE LA VIZIBIL LA INVIZIBIL – În aceste două opere, create de genii atît de diferite, reprezentanți ei înșiși ai unor atitudini prin tradiție opuse, cea a clasicului și cea a romanticului, izbînda deplină implică deci aceleași căi: căutarea plastică își află desăvîrșirea în compoziție, coordonare finală a eforturilor sale; dar în același timp e depășită de aceasta. Căci, fără a se putea stabili o linie de demarcare, același efort care elaborează arhitectura liniilor și culorilor poate fi interpretat cu tot atîta temei ca un impuls al sensibilității pentru a sugera mai bine ceea ce simte.

---

* EUGÈNE DELACROIX, *Jurnal*, ed. Meridiane, vol. II, traducere de Irina Mavrodin, pag. 113. (N. tr.)

Pe măsură ce opera de artă se realizează ţintind spre desăvîrşire, ea se afirmă ca o organizare plastică, dar în acelaşi timp ca o manifestare a fiinţei. Pe măsură ce se desăvîrşeşte în ceea ce constituie realitatea-i independentă şi autonomă, ea devine tot mai solidară cu artistul: el o creează pentru a o desprinde de el dar şi pentru ca ea să rămînă, în această nouă existenţă, o veşnică mărturie a autorului său. Mărturie poate în proprii săi ochi, căci nu-i imposibil ca, pentru a se defini mai bine, să aibă nevoie să contemple, ca pe un ecran, această proiectare a ceea ce se petrece în adîncul sufletului său.

Aici este misterul esenţial al operei de artă care scapă logicii prea lacome de formule simplificatoare. Doar o comparaţie permite să deslușim această aparentă contradicţie: opera este asemănătoare unei picături de rășină care, pe măsură ce se constituie scurgîndu-se din arborele care este izvorul ei, îi concentrează sucurile, pînă atunci risipite în substanţa lui.

Problema dualismului plastică-expresie, pe măsură ce se pune se şi rezolvă. Fond sau formă? Nu, ci fond şi formă. Opera de artă este purtătoarea unui sens ce cheamă, solicită în mod imperios forma, pentru a se face perceptibilă. Şi invers, forma îşi află intensitatea, viaţa chiar, în această semnificaţie ce iradiază din ea.

A neglija una din ele în detrimentul celeilalte înseamnă a opune ceea ce nici măcar nu-i disociabil. Forma nu-şi realizează adevărata densitate decît dacă încărcătura interioară atinge plenitudinea; şi invers, conţinutul, a cărui purtătoare este, nu devine comunicabil, deci eficace şi, la drept vorbind, nu se constituie cu adevărat decît în momentul cînd capătă formă şi cînd această formă e desăvîrşită. Dacă nu, ne aflăm în faţa unui dezechilibru, unui eşec, unei nereuşite. Grija exclusivă, sectară, pentru formă nu-i decît unul din aspectele acestei maladii a tehnicităţii şi a aviditătii sale de definiţii limitative care, în zilele noastre, se împotriveşte necontenit unei concepţii largi asupra culturii.

O operă de artă care n-ar fi decît copie a naturii, aşa cum am văzut, nu şi-ar merita numele; dar opera de artă care n-ar fi decît o realizare plastică, o reuşită plastică, pentru că asta a urmărit artistul, s-ar reduce la o aparenţă găunoasă. Poate că secolele al XIX-lea şi al XX-lea se vor înfăţişa în faţa tribunalului Istoriei cu un păcat la fel de mare dar invers, primul, de a fi cedat prea mult tentaţiei realismului; cel de-al doilea, tentaţiei formei. Căci realism şi formă nu se justifică decît prin solidaritatea lor cu sufletul unui artist creator.

La fel de mare ar fi eroarea aceluia care ar crede că acest suflet, cu tot ce aduce, ajunge să justifice opera de artă. Aceasta nu-i doar ecoul sufletului. Sigur, opera nu-şi găseşte seva decît pornind de la el, de la sufletul unui individ sau de la sufletul integrat într-o colectivitate; dar, şi invers, ea nu-şi va putea îndeplini misiunea de a „realiza" acest suflet, decît cucerindu-şi independenţa, autonomia necesare susţinerii sale.

În definitiv, arta este prin esenţă un mod de expresie. Cine spune mod de expresie evocă atît un lucru de exprimat cît şi modul în care e exprimat. Proverbul spune foarte bine: „Felul în care dai e mai important decît ceea ce dai"; totuşi, ca să existe fel de a da trebuie să fie şi ceva de dat! Arta este un limbaj: dacă din punct de vedere strict vizual, se poate susţine că o operă de artă este o formă mai mult sau mai puţin complexă, nu e mai puţin sigur că din punct de vedere strict auditiv, cuvîntul nu-i, în ce-l priveşte, decît o suită de sonorităţi diferit combinate. Şi fără îndoială, poezia îi datorează în mare măsură prestigiul său! Trebuie de aceea să negăm rolul pe care-l joacă aici sensul şi evocarea? În realitate, nu există nici alegerea nici conflictul necesare: opera de artă realizează această îmbinare integrată şi de acum înainte omogenă dintre conţinut şi recipient, după cum, la temperaturi înalte, îşi fac apariţia corpuri noi care nu mai sînt simplul total reversibil al elementelor intrate în

compunerea lor. Tocmai în aceasta constă poate adevăratul miracol al creației artistice.

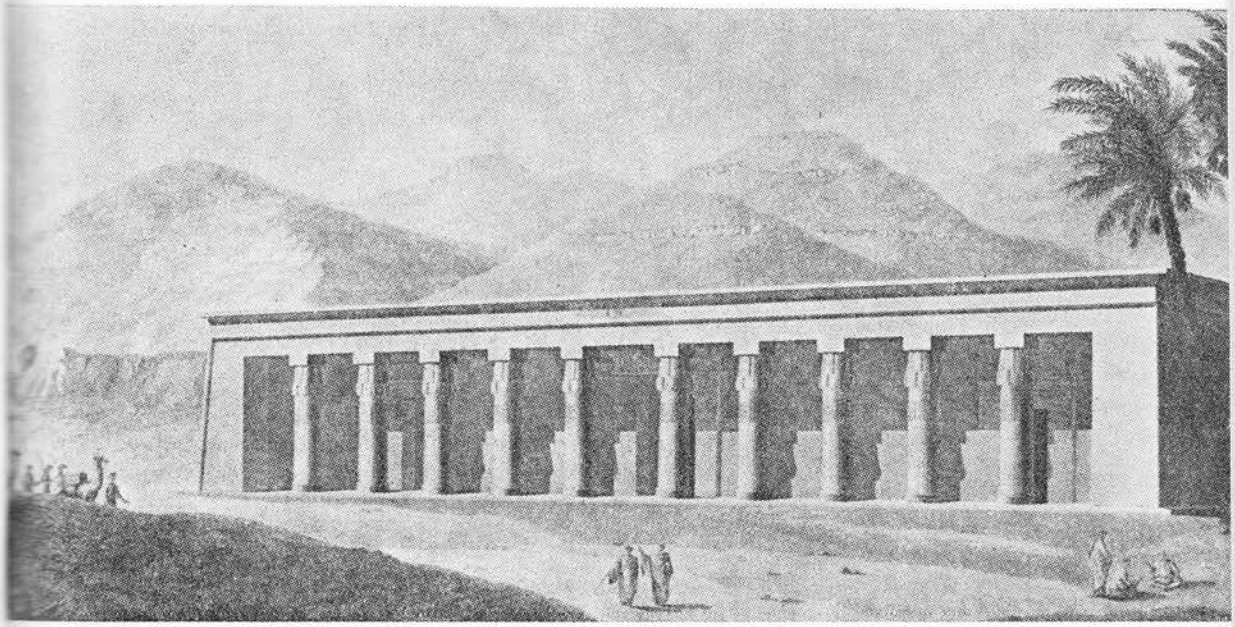
Dacă așadar opera de artă se prezintă în fața ochilor noștri ca o formă și numai ca o formă, o vedem încărcată de un dublu sens: primul este plastic și creează o emoție născută din impresia vizuală; cel de-al doilea, printr-o fatală prelungire, este omenesc; și de-aceea, opera nu mai apare decît ca *semn*. O prezență se manifestă atunci; la ea colaborează colectivul și individualul, secularul și momentanul, uneori chiar, la genii, eternul.

Compoziția, prin care se realizează unitatea superioară a unui tablou, subliniază din ce nod complex și indisolubil este constituit acesta. El este asocierea unei vieți interioare cu un corp plastic: cea dintîi se exteriorizează prin intermediul celui de-al doilea, iar cel de-al doilea împrumută suflul care-l animă de la cea dintîi. Amîndurora, natura le oferă materialele brute pe care ele le elaborează așa cum le convine pentru a se arăta într-o lumină mai bună în fața spectatorului.

Înaintînd în lunga sa carieră, Émile Mâle mărturisea cititorului în lucrarea sa *L'Art religieux à la fin du Moyen Âge* rodul experienței cîștigate: „În fond, orice linie este de esență spirituală: faldurile unei draperii, conturul unei figuri, jocul de lumini și umbre, pot să ne dezvăluie sensibilitatea unei epoci tot atît de limpede ca și subiectul unui tablou. Orice problemă ar încerca să rezolve istoricul de artă, întîlnește de fiecare dată spiritul."

Urmează în fine să abordăm problema comunicării, punct de plecare pentru artist, rezultat pentru spectator. Căci, în definitiv, iată poate rațiunea supremă a acestei magii care este pictura: să creeze o stare de spirit prin intermediul armoniei plastice.

Ne mai rămîne să examinăm cum se realizează acest miracol.



Liniile vorbesc : cele orizontale sugerează eternitatea.
215. *TEMPLUL DIN GURNAH.* Gravură din „Descrierea Egiptului" de Jelloys şi Devilliers.

CAPITOLUL V

LIMBAJUL SUFLETULUI: PUTEREA IMAGINILOR

„Nimic din ce simţim nu se poate exprima decît sub forma unei imagini legată de o împrejurare a realităţii exterioare."

HENRI WALLON

Nu-i simplu ca totalitatea vieţii noastre interioare să se lase exprimată prin limbaj şi ştim cu toţii cît de largă e marja inefabilului. Cuvintele, etichete ale ideilor, au fost modelate pentru înţelegerea reciprocă a oamenilor. E normal ca, prin chiar funcţia lor, să sesizeze numai ceea ce avem în comun, ceea ce cunoaştem deja, noţiuni pe care ele pot, printr-o designaţie convenită şi obişnuită, să le evoce în fiecare din noi. Hobbes definea astfel cuvîntul: „O vorbă folosită după bunul plac al omului pentru a servi ca semn ce poate suscita în minte *un gînd asemănător cu altul anterior*

şi care, dispusă în discurs şi adresată altora, să le fie un semn indicînd ideea celui care-o rosteşte . . ." La aceasta se mărgineşte rolul „cuvintelor tribului", doar dacă nu sîntem capabili să le „dăm un sens mai pur" şi nou.

Ele au trebuit să înlăture din nebuloasa afectivă a vieţii noastre interioare, prismă diversă, de neînlocuit, a sensibilităţilor noastre, tot ce înseamnă emoţie, reacţie individuală, pentru a nu păstra decît nucleul central, cu un volum infinit mai redus dar care, prin compensaţie, în fermitatea şi limpezimea sa, corespunde unei experienţe delimitate şi controlabile: o redare a sensurilor sau ideea generală care-a putut fi desprinsă din el.

1. PROBLEMA LIMBAJULUI

LIMBAJUL, ca şi inteligenţa, a trebuit să se consacre domeniului obiectivului pentru a găsi un teren solid pe care să înainteze. Din subiectivitatea fluidă n-a putut adopta decît ceea ce reţin verigile rigide ale gîndirii raţionale. Limbajul va şti să vorbească despre dragoste sau despre durere, dar ce rămîne din ceea ce simţim în adîncul fiinţei noastre?

CARENŢA CUVINTELOR – Să alegem un cuvînt simplu ca „arbore". Toţi cei care-l folosesc îşi închipuie că înseamnă acelaşi „lucru". Acelaşi „lucru", poate, dar cît de diferit, din momentul în care se reflectă în oglinda schimbătoare a fiecărui suflet! Pentru omul sălbatic, pentru omul primelor timpuri, arborele este prezenţă divină; suflet al unui strămoş sau nimfă silvestră, el lasă să se ghicească sub scoarţa vizibilă o prezenţă misterioasă. Dar pentru trecătorul modern? Depinde de trecător! Pentru visător, înseamnă repaos şi destindere; pentru pictor, lumini jucăuşe în game de verde; pentru muzician, adiere cîntătoare a vîntului în ramuri sau nota modulată a păsării. Negustorul, ce-i drept, vede cîţiva steri şi le calculează la repezeală valoarea marfă. Dar despre arbore însuşi, ce e de spus? Fiecare prin particularitatea speciei sale, prin cea a înălţimii sale, a conformaţiei sale refuză să se confunde cu noţiunea generică în care este înglobat *.

Ce altceva putem face pentru a ne „înţelege" dacă nu să suprimăm tot ce e de domeniul particularului? Din sacrificiu în sacrificiu, din generalizare în generalizare, s-a desprins din acest torent nestatornic şi divers un punct fix de care să ne agăţăm, ceva, desigur sărac şi neutru, dar solid: *ideea* de arbore, căruia cuvîntul nu va mai trebui decît să-i împrumute o haină. Inteligenţa, operînd în masa confuză a simţămintelor, tăind, simplificînd, a găsit baza incontestabilă a puterii de schimb.

Amputarea, sacrificiul au fost atît de severe încît ingeniozitatea omului s-a străduit întotdeauna să lase cuvintelor darul de a exprima mai mult decît simplul fapt sau ideea abstractă pe care-o ascund; a căutat să le infuzeze altceva, să le impregneze din parfumul deosebit al atmosferei din care au fost extrase, să le facă să transmită, aşa cum îi scria Proust lui Anton Bibescu,

---

* Acest capitol era scris cînd, sub pana lui CLAUDE ROY, în *Comprendre* (septembrie 1953), am găsit reproducerea acestei fabule chineze din *Pe-Yu-King*. Ea exprimă într-un mod atît de poetic acelaşi gînd încît nu pot rezista plăcerii de-a o transcrie. „Un călugăr, un hoţ la drumul mare, un pictor, un avar şi-un înţelept călătoreau împreună. Într-o seară, la căderea nopţii, se adăpostiră într-o peşteră. — Se poate închipui un loc mai potrivit pentru a dura o sihăstrie? zise călugărul. — Ce ascunzătoare pentru haiduci! zise hoţul la drumul mare. Pictorul şopti: — Ce motiv pentru penel aceste stînci şi jocul torţei cu umbrele pe care le aruncă! Avarul: — Excelentă ascunzătoare pentru o comoară! Înţeleptul îi ascultă pe toţi patru, apoi zise: — Ce peşteră frumoasă!" Înţeleptul e limbajul . . .

„o anume calitate a viziunii, o revelație a universului său intim pe care fiecare din noi o vede și pe care ceilalți n-o văd".

Din acest moment, limbajul încearcă să se verifice prin imagine, să sugereze mai mult decît să desemneze sau să definească; el a evadat din propriile-i granițe pentru a pătrunde în poezie; a devenit artă. Căci arta este exact acea expresie care-i lipsea indicibilului ca să nu rămînă închis în taina fiecărei vieți.

Poezia și arta sînt imagini și stă în puterea imaginii să se pogoare în suflete din care să extragă, să îngăduie și altora să-i simtă bogățiile ascunse, tocmai acelea care păreau rezervate sensibilității exclusive a fiecărei ființe în parte. Nu putem afirma că în aceasta constă, în ultimă analiză, funcția, scopul și deci definiția artei; este vorba de un fenomen mult mai complex și mult mai vast. Dar, printre toate posibilitățile ei, există și aceasta, tocmai în măsura în care arta este poezie.

ARTA ȘI SECRETUL INTERIOR – După Musset, fiecare poartă în el „o lume ignorată care se naște și moare în tăcere" *. Pe măsură ce caută s-o cunoască și să trăiască în ea, omul trebuie să se cufunde mai adînc într-o izolare care-l absoarbe, făcîndu-l necomunicativ. Niciodată această problemă, această angoasă n-au fost mai bine resimțite decît în secolul al XIX-lea, cînd cultivarea sufletului individului și a conștiinței lui au fost duse la apogeu de romantism. La 26 de ani, Delacroix exclama: „Natura a pus o barieră între sufletul meu și cel al prietenului meu cel mai bun" **.

Arta și poezia sînt indispensabile nu numai pentru a rupe pecetea tainei ce închide viața profundă și particulară a fiecăruia, „partea din noi adevărată și incomunicabilă", cum o numește Proust, acea manieră distinctă de a vibra în fața faptelor sau a noțiunilor în aparență identice. Indicibilul nu e numai individual, așa cum a crezut mai ales romantismul; el poate fi resimțit și de un întreg grup de oameni, de-o colectivitate socială și religioasă, și totuși să depășească posibilitățile limbajului. Poate într-adevăr să țină de un alt domeniu decît de cel al inteligibilului, fie că e de resortul purei sensibilități sau de cel al inconștientului care a fost descoperit abia de un secol. Domeniu inferior celui al ideilor, vor spune unii, și care n-a știut să se ridice pînă la ele . . .

Dar există un domeniu care depășește ideile și care nu poate fi redus la ele fără să-și piardă valoarea profundă: este cel al spiritualității. Dacă spiritul prea raționalist al părinților noștri a ignorat inconștientul și dreptul său la exprimare, spiritul nostru, încă mai pătruns de o civilizație pozitivă, admite cu greu că spiritualul nu se confundă cu intelectualul, ba chiar este uneori ireductibil la acesta din urmă într-atît îi este superior. Lui îi aparțin culmile vieții noastre interioare, acelea în care întrevedem spații unde gîndirea slăbește, după cum avionul, înarmat cu aparatajul lui, nu poate străbate aerul rarefiat al marilor înălțimi.

Or, inconștientul și spiritualitatea, din care se adapă viața interioară a indivizilor, la fel ca și cea a colectivităților, sînt condamnate la mutism prin carența limbajului obișnuit, dacă nu se eliberează și nu se manifestă prin artă și imaginile ei. Ea singură — sau sora ei poezia — poate să le desprindă din viața de toate zilele și să le atribuie semnul, transpunerea exterioară. De aceea arta a fost întotdeauna limbajul ales al revelațiilor religioase ca și al confesiunilor intime, a tot ceea ce depășește evidențele senzoriale sau evidențele raționale, care singure aparțin în mod normal cuvîntului. Așa cum observă Malraux: „Un muzeu al religiilor — ciudat titlu — ar fi, în cel mai bun caz, o colecție de texte sfinte, căci nu putem cunoaște o credință, cum nu putem cunoaște

* A. de MUSSET, *Fantasio*, I, II.
** *Jurnal*, vol. I, ed. Meridiane, 1977, p. 61 (26 aprilie 1824). (N. tr.)

Alegoria asimilează imaginea cu un limbaj abstract, în care fiecare figură reprezintă o idee.

216. N. Bertin. *ALEGORIE : PROSPERITATEA FRANȚEI.*

Simbolul transformă imaginea într-o proiectare a inconștientului, obscură pentru logică dar evocatoare pentru sensibilitate.

217. Odilon Redon. *BUDA.*

dragostea decît trăind-o". Pentru că, remarcă el, religia „se bazează pe stări sufletești . . . Și, fapt capital, statuile sumeriene ne vorbesc, cu toate că rezonanța pe care o avea universul în sufletul unui preot sumerian a dispărut pentru totdeauna, cu toate că o lecție despre religiile din Sumer și Egipt nu ne mai spune nimic". O religie, o credință, sînt „imnuri a căror muzică au păstrat-o, prin intermediul metamorfozei, doar marile opere" *.

EXTERIORIZAREA – Omul dispune de două limbaje așa zis complementare: unul care exteriorizează ceea ce vede, explicînd cu ajutorul ideilor și al înlănțuirii lor; celălalt care, cu ajutorul imaginilor, materializează ceea ce simte mai mult sau mai puțin confuz. Primul cere o claritate obiectivă, adică reducerea la numitorul comun; celălalt se scaldă în efuziunea subiectivului, caută să păstreze calitatea ireductibilă, bogăția și nuanța emoției inițiale.

* ANDRÉ MALRAUX, *Musée imaginaire de la sculpture*, p. 58.

Amîndouă cer mai întîi să ne delimităm o parte din viaţa noastră interioară, pentru a ne concentra atenţia asupra ei, pentru a o sesiza; ele cer apoi să-i dăm o formă, acea formă care-o va impune atenţiei celorlalţi. Această a doua fază marchează proiectarea în lumea fizică, în domeniul comun tuturor. Ea cere o adevărată transmutaţie: e momentul în care ceea ce nu era decît resimţit se va transforma în idei, apoi în cuvinte, care vor reintra în circulaţie; aşa operează limbajul intelectual. Limbajul afectiv urmează un drum paralel: el suscită mai întîi imaginile mentale, mai mult sau mai puţin distincte; acestea capătă la rîndul lor consistenţă într-o reprezentare precisă, realizată în interiorul sau asupra unei materii.

Aceste două limbaje diferă prin efectele lor: ideea-cuvînt, aşa cum am văzut, atinge maximum de obiectivitate neutralizînd sensibilul; totuşi păstrează ceva din prezenţa sa, graţie adjectivului, epitetului, ca şi prin facultatea sa de a crea, prin modul de asociere, imagini mentale evocatoare. Dar imaginea ţine de domeniul propriu artei: proiecţie imediată şi iraţională a vieţii interioare, neepurate, nefiltrate, ea rămîne încărcată cu un conţinut aproape nelimitat, puternic şi imprecis.

Raporturile dintre cele două limbaje sînt inverse: ideea-cuvînt se îmbogăţeşte, se încarcă de sensibilitate (de acea sensibilitate la care renunţase la origine) folosindu-se de puterea sa de a produce imagini; trece atunci în domeniul poeziei. Dimpotrivă, imaginea sărăceşte cînd încearcă să se intelectualizeze. Căci dacă cea dintîi îşi adaugă, făcînd apel la sugestie, o iradiere care-i sporeşte efectul, cea de-a doua, pentru a o concura, trebuie să-şi amputeze, să se lepede de forţa-i emotivă. Asemeni unui aparat electric de la care aşteptăm scînteia şi care, dacă-şi pierde încărcătura, redevine o simplă sferă de metal, imaginea, refuzînd să mai traducă altceva decît idei, pierde tot ce constituie puterea ei. Constatăm acest lucru comparînd simbolul şi alegoria: simbolul, spontan, iraţional, are prelungiri nedefinite şi nelimitate; alegoria, dimpotrivă, care acoperă doar o noţiune, nu mai e decît un cuvînt infirm: ea se exprimă cu mai puţină precizie decît un text şi-şi pierde puterea asupra inconştientului (fig. 216 şi 217).

Este evident că limbajul s-a mărginit mai întîi la imagini; abia cu timpul a învăţat să opereze simplificarea cerută de generalizarea abstractă. Tot aşa, cînd a apărut scrierea, diferenţierea a fost lentă: la început, simplă figură, distingîndu-se cu greu de artă, a început să se separe de ea pe măsură ce îndeplinea acest efort de simplificare pentru a nu mai fi decît un semn abstract. Am mai descris această evoluţie: ea duce de la pictogramă, de la ideogramă şi de la hieroglifă, la scrierea silabică, apoi alfabetică.

ATITUDINEA OCCIDENTULUI – Această evoluţie, ale cărei mobiluri sînt prin esenţă practice, n-a rămas fără un răsunet asupra artei, în civilizaţiile orientate mai cu seamă înspre eficacitatea şi puterea materială. Aşa a ajuns Occidentul să-şi dezvolte, în primul rînd, mijloacele intelectuale, considerate ca mai sigure, mai controlabile, mai suple, în detrimentul spiritualului. Arta sa a trăit aşadar sub ameninţarea crescîndă a desprinderii de afectiv şi a concentrării asupra datelor mai pozitive, a celor mai controlabile sub aspect material, prin intelect sau prin simţuri. De-aici s-a născut marea sa tentaţie spre realism, căreia i-a sucombat periodic.

Visul mai mult sau mai puţin mărturisit al esteticii occidentale ar fi de a putea explica arta: ea ar vrea să judece tabloul cu obiectivitate, fie comparîndu-l de-a dreptul cu un model dat, fie constatînd aplicarea unei formule, exprimată printr-o doctrină sau, mai mult chiar, printr-o proporţie matematică. S-a continuat totuşi să se vorbească despre frumuseţe şi despre gust şi, de bine de rău, aprecierea pur calitativă a fost astfel salvată.

Grecia, prima în Occident care a încercat să-şi formeze o concepţie clară asupra artei, a căutat s-o aducă pe calea simţurilor şi a raţiunii. Filozofii ei au oscilat deci între obligaţia asemănării sau a unei armonii explicabile printr-un canon. Ca urmare, arta a căutat să elimine puterile-i sugestive, legate de viaţa sensibilă şi nu le-a deschis porţile decît odată cu slăbirea ei şi în momentul în care era aproape să cedeze tentaţiei Orientului. Ernst Curtius observa pe drept cuvînt că arta greacă este „non-predicativă", adică nu are drept scop să exprime idei. Mai mult chiar: nu-şi propune nici să transmită stări sufleteşti, decît doar dacă numim astfel acea neutralitate emotivă în sînul căreia se realizează pacea interioară. Nu caută nici să exprime, nici să sugereze. O aflăm pe de-a-ntregul în datul ei vizibil (fig. 218).

De ce totuşi rămîne una din cele mai mari arte, una din cele mai nobile, cea pe care mulţi o consideră desăvîrşită? Pentru că în natura pe care o imită, ca şi în măsura şi proporţia pe care le caută, nu vizează decît calitatea; or aceasta poate fi simţită dar nu dovedită. Astfel s-a redat artei atotputernicia a ceea ce poate să fie doar simţit.

O dată însă cu apariţia artei romane, acest simţ ascuţit al calităţii se pierde, înlocuit fiind de principiul imitaţiei, ce duce la naturalism, sau de principiul corectitudinii formale, ce duce la academism; şi astfel arta occidentală va cunoaşte prima sa înfrîngere în faţa pericolelor care-o pîndesc, şi nu va înceta niciodată să trăiască sub această dublă ameninţare.

ATITUDINEA ORIENTULUI – Orientul, dimpotrivă, păstrează un instinct mult mai tenace al funcţiilor senzoriale. Gînditorii Indiei îşi dau foarte bine seama de acest lucru. Ei au conceput aşadar o psihologie cu mult mai suplă decît cea care mai triumfa în Europa veacului al XIX-lea. Au izbutit, la fel ca şi chinezii, să precizeze foarte devreme bazele esteticii lor care, trebuie să recunoaştem, ne ajută să progresăm în mod uimitor în cunoaşterea artei.

Pentru gîndirea indiană, viaţa interioară este fundamental constituită de tendinţe, mai bine zis de latenţe, numite *vāsanās*, gata să se trezească pentru a intra în acţiune. Mircea Eliade a subliniat „profunzimea analizei psihologice întreprinsă de Patanjali şi de comentatorii săi. Mult înaintea psihanalizei, Yoga a arătat importanţa rolului pe care-l joacă subconştientul" *.

Aceste tendinţe latente, întreţinute de amintiri inconştiente care, de îndată ce vor intra în acţiune, îşi vor dezvălui trăsăturile proprii, „condiţionează caracterul specific al fiecărui individ". Or, aceste forme latente „*vor* să iasă la lumină, să devină, actualizîndu-se, stări de conştiinţă". Ele sînt rezervorul, clocotitor, a ceea ce nu e încă decît potenţial şi aşteaptă să se proiecteze, să devină. Dar a se realiza, înseamnă a ocupa un loc în lumea fizică, deci a-şi croi o formă care să facă perceptibile simţurilor sau gîndirii cele două moduri de comprehensiune de care dispune omul.

Văzutu-s-a vreodată teorie mai proprie să ducă la înţelegerea artei? Arta este întruchipare, înveşmîntare, s-ar putea spune, pentru a-şi face intrarea în veacul său, transpunere în imagine încarnînd forţe confuze. Prin ea, acestea pătrund şi se constituie în universul vizibil.

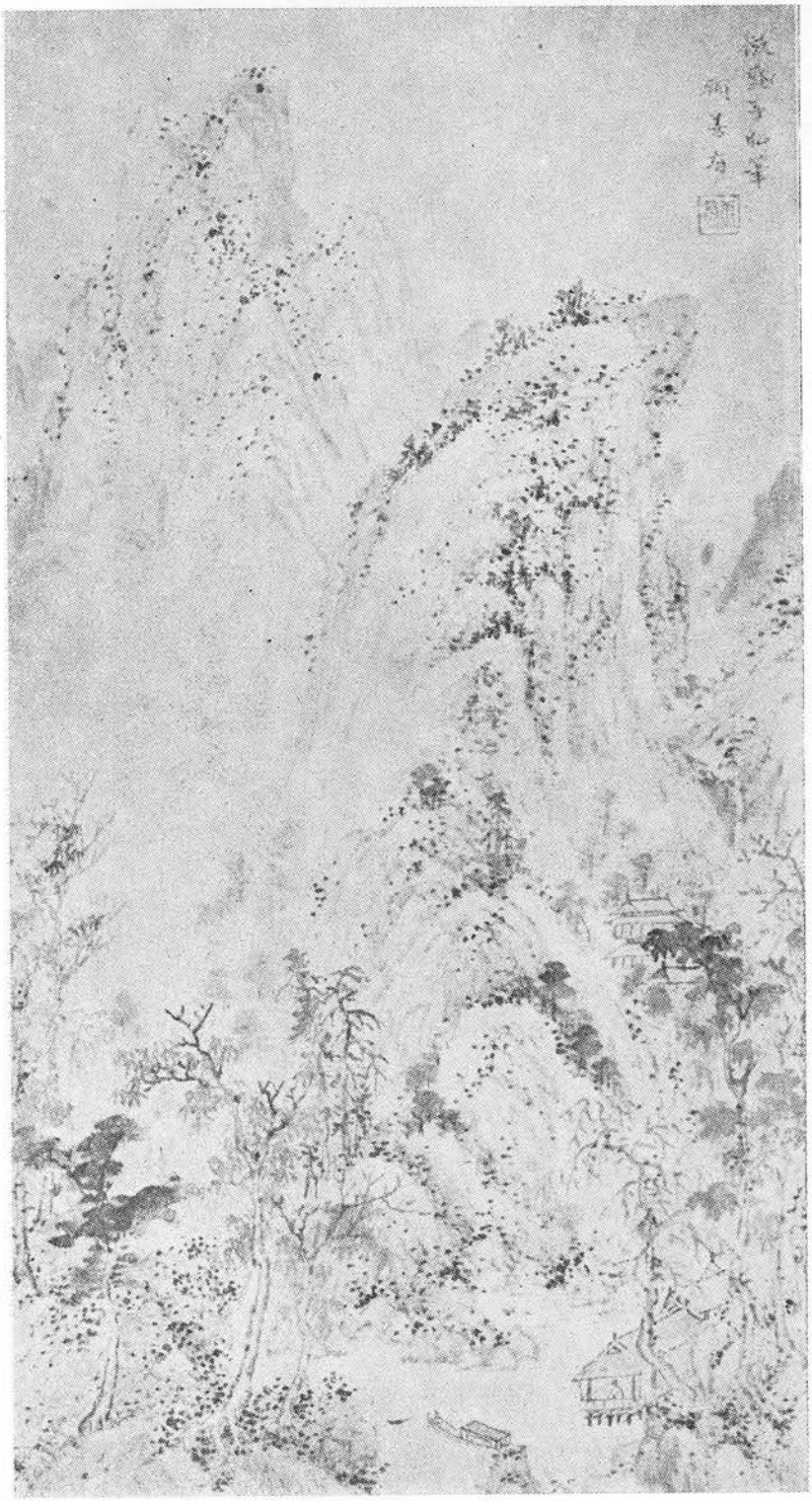
Vaporii risipiţi pot să devină apă, apoi gheaţă, căpătînd astfel o consistenţă palpabilă; după cum pot să revină din nou la starea lichidă apoi gazoasă. Tot aşa sensibilitatea artistului, prefăcîndu-se în imagine, îşi realizează condensarea fizică. Perceptibilă acum simţurilor, ea rămîne în aşteptarea privitorului, care o va aduce în sinea lui la starea ei naturală, iniţială, de stare sufletească.

---

* MIRCEA ELIADE, *Techniques du Yoga*, 1948, p. 64. Citatele ce urmează sînt împrumutate tot din această lucrare ce conţine o pătrunzătoare analiză a gîndirii indiene, pe care au studiat-o cu rezultate excelente şi Masson-Oursel şi Jean Herbert.

Arta greacă nu caută nici să exprime idei nici să sugereze sentimente : ea urmărește doar armonia.

218. *ZEIȚA HESTIA DE TIPUL NUMIT VESTA GIUSTINIANI.* Muzeul comunal din Roma.



Pentru artistul chinez, peisajul exprimă visare și meditație, adesea întruchipate de un minuscul personaj solitar.

219. KU CIAN YEU. *PEISAJ.* Fosta colecție Dubosc. Muzeul Guimet, Paris.

O altă deosebire fundamentală între arta occidentală şi cea orientală apare acum. În timp ce prima aderă mai ales la forma concretă a operei şi la calitatea cu care aceasta din urmă va fi înzestrată, în timp ce ţine seama deci în primul rînd de starea în care se instalează, cea de-a doua nu vede în ea decît un loc de trecere, de tranziţie prin care un suflet, ardent şi sensibil, i se destăinuie altuia; ea împărtăşeşte din farmecul, din gustul unic şi de neînlocuit pe care l-a aflat în lucruri. „Un artist, zice vechiul peisagist Kuo Hsi, care a trăit în veacul al XI-lea, ar trebui să se identifice cu peisajul şi să-l observe pînă în momentul în care semnificaţia lui profundă i se dezvăluie". E rîndul lui apoi s-o dezvăluie celorlalţi (fig. 219).

La această concepţie a ajuns uneori şi Occidentul: mai întîi la sfîrşitul lumii antice, în contact de altfel cu Orientul; dovadă doctrina lui Plotin (vezi p. 139 şi urm.). Apoi, din nou, în secolul al XIX-lea, şi revelaţia gîndirii orientale, hindusă mai cu seamă, în urma lucrărilor lui Burnouf, a jucat desigur, o dată mai mult, un rol de seamă.

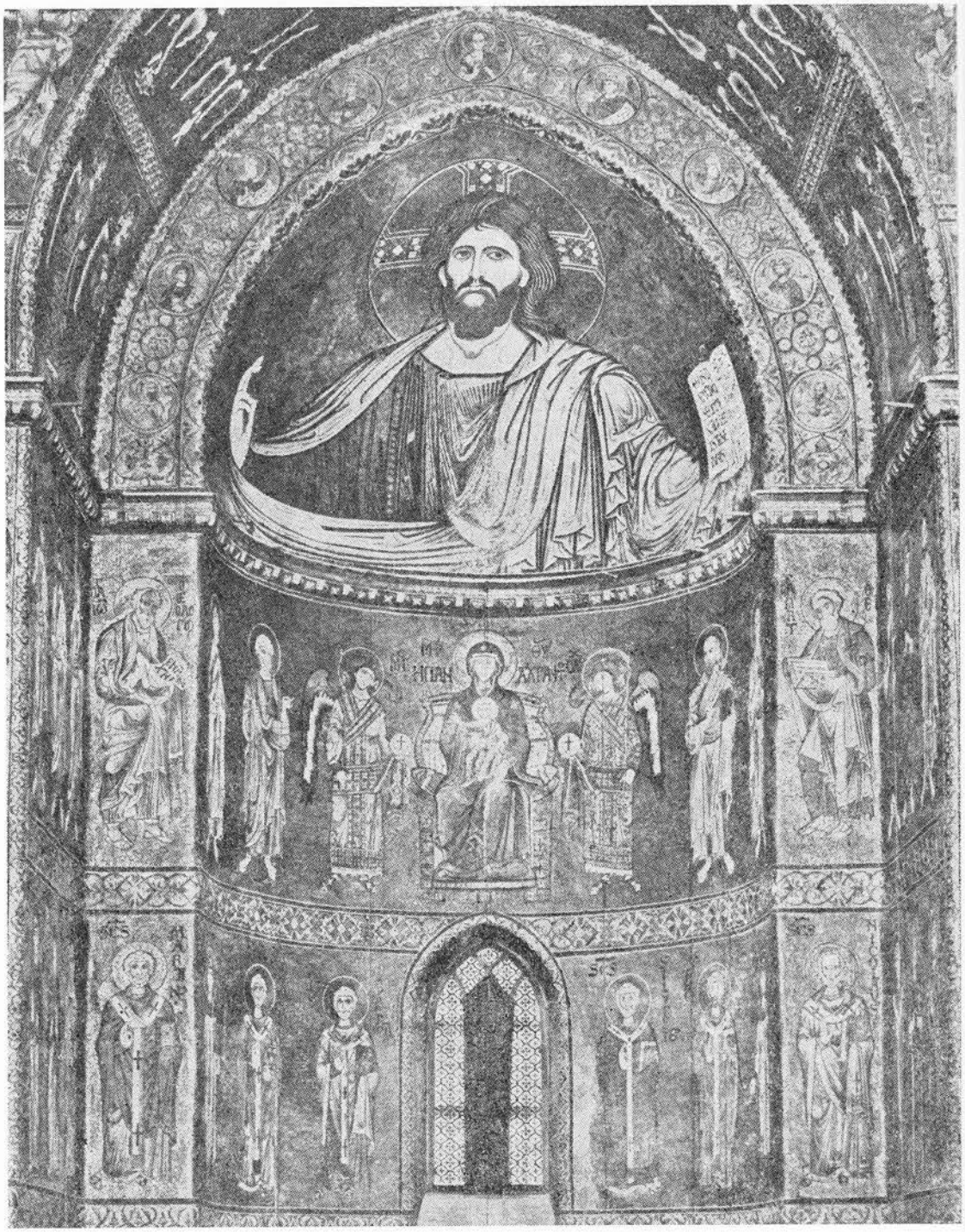
Occidentul a cunoscut astfel cele două atitudini şi, la drept vorbind, a oscilat între ele, după cum, aderînd la tradiţia sa clasică, şi-a fixat ca sarcină să creeze forme care să reflecte îmbinarea dintre real şi raţiune, adevărul idealizat, sau a preferat să inoculeze în sufletul privitorilor ceea ce simte artistul. El a ştiut atunci să transgreseze acea „lege a incomunicabilităţii", despre care vorbea Emerson şi care l-a făcut pe Baudelaire să conchidă: „Prăpastia adîncă ce face ca necomunicarea să nu poată fi depăşită" *. El se referea atunci la dragoste. N-ar fi spus acelaşi lucru şi despre artă. Ar fi subscris părerii lui Delacroix care, în *Jurnalul* său, consemna: „Pictura nu-i decît o punte aruncată între spiritul pictorului şi cel al privitorului... Sursa principală de interes vine de la suflet şi se îndreaptă în mod irezistibil către sufletul privitorului" **. N-a evocat şi Victor Hugo „o rază ce trece de la suflet la suflet" ***? Rimbaud a reluat expresia aproape întocmai. Pictura, „tăcută putere ce vorbeşte doar sufletelor", spune din nou Delacroix, „misterios limbaj...".

EXPLICITUL ŞI IMPLICITUL – Căci iată neînţelegerea de care se izbeşte adesea publicul. „Nu pricep ce vrea să spună tabloul acesta!" Or, fapt este că tabloul vrea să spună ceva dar, spre deosebire de limbajul raţional, ceva care se simte în loc să se înţeleagă şi care nu se explică. Limbajul normal reduce substanţa confuză şi fluidă a vieţii la cîteva elemente chimice definite şi precise şi oferă modalitatea de a le combina pentru a ne sluji de ele.

Celălalt limbaj, al imaginilor, renunţă să elucideze, să prezinte dozajul calculat al elementelor repertoriate şi cunoscute: el nu aduce formularea teoretică ce permite reconstituirea artificială în creier, ca într-o eprubetă, a ideilor ce ne sînt oferite. El caută să păstreze un parfum intact, o savoare, un gust, o prezenţă cît mai completă, cît mai învăluitoare cu putinţă. El ne-o aruncă la picioare, dar somptuos: noi trebuie să ştim să ne aplecăm spre ea pentru a o apuca şi a o încălzi cu propria noastră căldură. Pictura nu explică: ea se mărgineşte să fie şi să arate ce este; nouă ne revine s-o simţim datorită virtuţilor ei de contagiune.

Occidentali impenitenţi, nu credem decît în sensul exprimabil prin idei clare şi distincte. Dar mai există sensul care se transmite tot aşa cum fenomenul rezonanţei pune în vibraţie coarda imobilă la unison cu cea pe care se cîntă. Într-un cuvînt, există sensuri *explicite* şi sensuri *implicite*. Şi dacă e greu să separăm în chip absolut aceste două modalităţi, care se completează şi rămîn mereu

* *Mon cœur mis à nu*, LV.
** *Journal*, vol. III, p. 48, 25 ianuarie 1857.
*** *Les Contemplations*: *Privind într-o seară spre cer...*



La porţile Orientului, arta bizantină mai mult sugerează realităţi spirituale decît descrie realităţi fizice.

220. *HRIST PANTOCRATOR.* Mozaic din absida domului din Monreale. Sfîrşitul secolului al XII-lea.

asociate parţial, cel de-al doilea constituie în orice caz adevăratul domeniu al artei. Este aşadar fundamentală eroarea de a-l căuta aici pe cel dintîi şi presupune o ignorare esenţială.

Cine nu vede pentru ce, în China, scrisul putea fi socotit în rîndul artelor la fel ca şi pictura? Pentru că, în afara sensului literal pe care-l reprezentau literele, constituind cuvinte, el evoca, prin aparenţa-i sugestivă, o „aură" senzorială (vezi pag. 41) şi urm.).

Această „aură" a fost complet eliminată în Occident de scrisul tipărit. Vrînd nevrînd, ea mai dăinuie în scrisul de mînă. Tendinţele noastre latente,

În civilizaţia noastră „obiectivă", artistul singur dispune, cu desenul lui, de un limbaj expresiv, reflectînd sensibilitatea lui individuală.

221. DELACROIX. Studiu pentru *LIBERTATEA ÎNDRUMÎND POPORUL*. Muzeul Luvru, Paris.

222. DELACROIX. Studiu pentru *MEDEEA*. Desen în peniţă. Muzeul Bonnat, Bayonne

impulsurile noastre firești sînt acelea care se transmit mîinii vii şi-i impun un ritm, un „spirit" anume. Această prezenţă sensibilă era cultivată şi ridicată în China la nivelul unei arte; la noi, ea este involuntară. În schimb, limbajul intuitiv, sugestiv, căutat numai spre folosul limbajului abstract, s-a refugiat în creaţia estetică. Dar şi acolo s-a aflat ameninţat de invazia explicitului care vrînd să se introducă pînă şi în pictură, devine principalul vinovat al descrierii realiste, al subiectului narativ, al alegoriei intelectuale. Imaginea însăşi este ameninţată să fie redusă la rolul unei simple ideograme, descifrată potrivit convenţiilor învăţate.

De-aici conflictul care, în veacul al XIX-lea, l-a opus pe Ingres lui Delacroix: „Să ştii să desenezi" înseamnă pentru Ingres să cunoşti şi să execuţi la perfecţie

un sistem de forme recunoscute. Pentru Delacroix, înseamnă să înzestrezi linia cu o electricitate care-o străbate şi care, prin inducţie, repercutează şi ea un ecou analog la cel care-o priveşte. Înseamnă aşadar, prin definiţie, să te îndepărtezi de un tip convenţional, pe care clasicul îl voia desăvîrşit. Pentru adeptul expresivului, sugerarea nu devine evidentă decît prin forţa şi caracterul distanţării pe care-o imprimă faţă de tipul tradiţional.

Cele două estetici nu se puteau înţelege una pe alta. Limbajul explicit nu se poate sprijini decît pe ceea ce e cunoscut şi poate fi desăvîrşit; implicitul, doar pe dezvăluirea necunoscutului, a ceea ce n-a fost încă resimţit.

Un desen de Delacroix cum ar fi crochiul pentru *Republica pe baricarde* are partea lui de explicit: el defineşte o formă uşor de recunoscut, cea a unui trup feminin drapat, într-o atitudine care ne sugerează, prin flexiunea unui genunchi şi prin extensia celuilalt picior, efortul unui urcuş. Încordarea braţului ridicat ne evocă un gest de fluturare. Orice artist, la fel de instruit, ar fi putut realiza această scenă cu tot atîta măiestrie. Ceea ce îi aparţine numai lui Delacroix este partea de implicit în care a comunicat vibraţia, ritmul său. Zvîcnirea, rapiditatea fără greş cu care simţim că a tras liniile, nervozitatea-i fulgurantă se imprimă în noi şi trezesc forţele care au creat opera (fig. 221 şi 222).

Evident, în societăţile cu un public analfabet, limbajul imaginilor va trebui să-şi asume dubla misiune a explicitului şi a implicitului. Va fi atunci, cum s-a spus, „Biblia săracului". Va trebui de asemenea să semnifice în măsura posibilului, conţinutul textelor sfinte, inaccesibile oamenilor lipsiţi de cultură, dar şi, prin virtuţile sale emotive, să-l transpună pe credincios în exaltarea interioară cerută, în „starea de graţie" (fig. 220).

Nu-i de mirare aşadar că arta medievală, fie ea bizantină, romanică sau gotică, realizează în proporţii, variabile evident în funcţie de rase şi epoci, această dublă căutare. Nu-i de mirare nici că în timpul nostru, cînd răspîndirea lecturii şi apariţia fotografiei au uşurat programul atribuit de societate artei, aceasta a devenit mai liberă să se specializeze în puterea ei de a comunica un mod de a simţi sau o plăcere pur estetică.

2. SUGERAREA DIRECTĂ

Acum că am devenit pe deplin conştienţi de acest limbaj deosebit al sugestiei, abia distins de cel al înţelegerii intelectuale, singurul căruia sîntem înclinaţi să-i acordăm realitate şi încredere, acum că am măsurat partea preponderentă ce-i revine în artă, vom putea să aprofundăm mijloacele sale de acţiune, să aflăm cum procedează el, pe ce căi ajunge pînă la noi şi trezeşte în noi rezonanţele căutate. Cu alte cuvinte, cum se va transforma tabloul într-un fel de condensator al sufletului şi cum se va descărca în noi?

RECREAREA A CEEA CE EXISTĂ – Tabloul este imagine; or, nu există imagine care să nu fie împrumutată din universul exterior, fie direct, prin imitaţie *ad litteram*, fie indirect, după o deformare, o transformare. Totul există în natură, cel puţin în germene. Dar acolo totul zace în indiferenţă, în voia hazardului şi-a legilor fizice, lipsit de o semnificaţie umană. Omului îi revine sarcina de a „polariza" aceste elemente care sînt amorfe încă, precum piatra în masa neexploatată a carierei: e nevoie de un arhitect s-o aleagă, s-o extragă, să-i dea formă, s-o facă să intre într-o construcţie, să-i confere rolul şi sensul său.

Totul este posibil încă: totul nu este încă decît posibil. Artistului îi revine sarcina de a descoperi realul, de a-l *inventa*, tot aşa cum, potrivit tradiţiei, sfînta

Elena a „inventat" adevărata cruce. De fapt, ea n-a creat-o deoarece zăcea ascunsă în adîncurile pămîntului, necunoscută; dar a scos-o din pămîntul compact pentru a o reda oamenilor; la fel procedează şi pictorul în faţa lucrurilor. El remarcă prezenţa lor, sau măcar prezenţa unora. Simplul fapt că-şi îndreaptă asupra lor atenţia şi prin urmare îndreaptă şi atenţia noastră, le extrage din adîncurile realităţii, le face solidare, deci expresive, cu cel care le-a remarcat. Prin aceasta, artistul a ascultat de o afinitate vag resimţită între ele şi el, de o corespondenţă care i-a trezit aşteptarea, dorinţa.

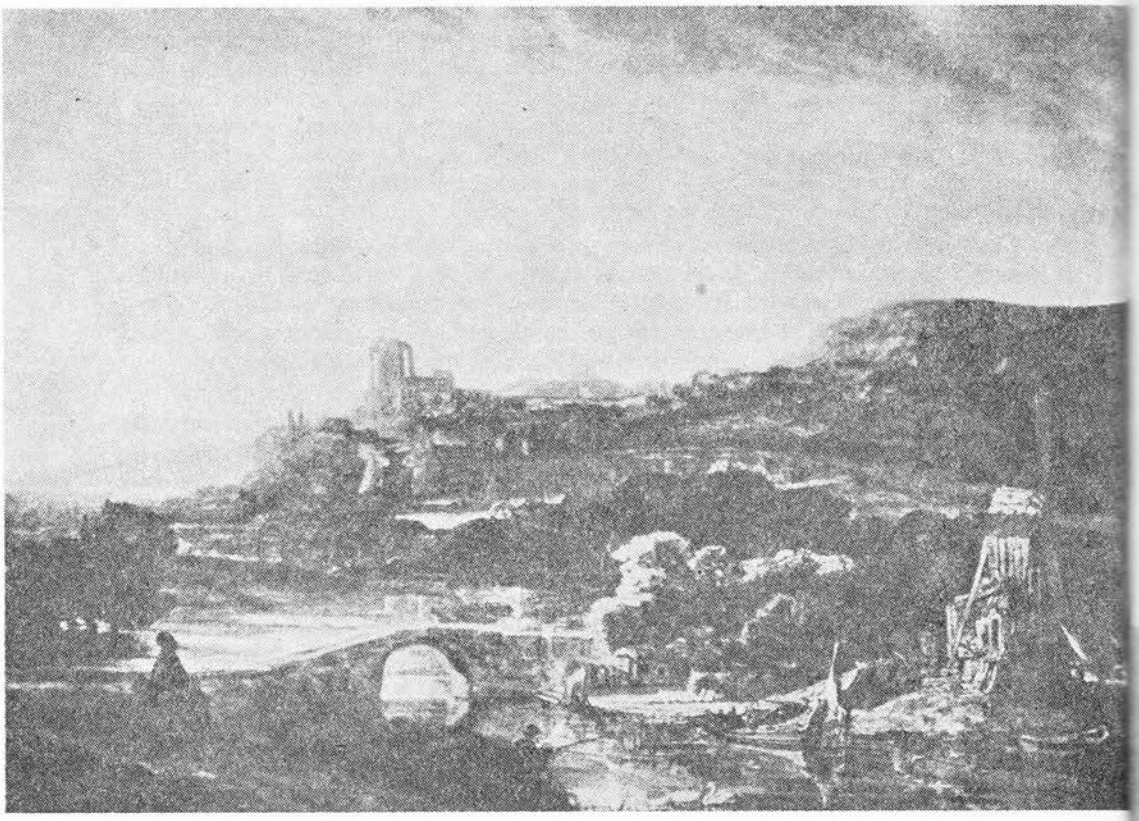
Dacă apropiem elementele pe care le-a sesizat astfel în lume şi le-a grupat în opera sa, remarcăm că unele reapar cu o stăruinţă ce devine acum semnul unei predilecţii. Constatăm apoi, între aceste elemente, oricît de distincte ar fi fost la origine, o similitudine, o analogie, care justifică apropierea lor în tablou; acest factor comun ne dezvăluie din nou ceea ce ne place să numim o „constantă" a artistului.

Astfel, puţin cîte puţin, acesta se remarcă tot aşa cum un metal magnetizat se deosebeşte de celelalte prin puterea sa de a atrage orice fier din apropiere. Tot ceea ce intră în componenţa operei sale este, *stricto sensu*, funcţie de o necunoscută, de un X, ce trebuie aflat şi care este propria lui sensibilitate.

În *La Prisonnière*, Proust a arătat că acest lucru e la fel de adevărat în cazul romancierului ca şi în cazul pictorului. După ce a subliniat la Thomas Hardy obsesia blocurilor paralele ce pot fi suprapuse, el adaugă: „Nu ţin să-ţi vorbesc aşa, la repezeală, despre cei mai mari, dar vei vedea la Stendhal un anume sentiment al altitudinii legat de viaţa spirituală: locul înălţat unde Julien Sorel e ţinut prizonier, turnul în vîrful căruia stă închis Fabrice, clopotniţa unde abatele Bernès se ocupă de astrologie şi unde Fabrice îşi aruncă privirea. Mi-ai spus că ai văzut unele tablouri de Vermeer şi-ţi dai bine seama că sînt fragmente ale aceluiaşi univers şi, de fiecare dată, cu oricît geniu ar fi create, e aceeaşi masă, acelaşi covor, aceeaşi femeie, aceeaşi nouă şi unică frumuseţe, enigmă, în epoca în care nimic nu-i seamănă şi nu-l explică, dacă nu încercăm să-l înrudim, prin subiecte, ci să degajăm impresia caracteristică pe care o produce culoarea. Ei bine, această frumuseţe nouă rămîne identică în toate operele lui Dostoievski, etc.".

Proust nu va pregeta aşadar să folosească termenul de „monotonie" cînd va vorbi despre „operele lui Vinteuil", muzicianul pe care l-a creat. El dă aici dovadă de o „insistenţă" în a grupa senzaţii diverse şi care toate îi sugerează lui Proust „parfumul de muşcată al muzicii sale" care-i serveşte „nu ca explicaţie materială, ci ca echivalent profund, ca sărbătoare necunoscută şi colorată, ca mod potrivit căruia el « auzea » şi proiecta universul în afara lui". Aducea astfel „calitatea necunoscută a unei lumi unice pe care nici un alt muzician nu ne-a relevat-o vreodată".

La fel, simpla prezenţă a lucrurilor pe care le înfăţişează un pictor, oricît de obiectivă ar părea, e semnificativă pentru sensibilitatea sa; el va elabora echivalenţa vizibilă a acesteia în universul pe care-l construieşte cu ajutorul fărîmelor recombinate din natură. În mîinile pictorului, lumea este o bucată de stofă pe care dă semne, taie, croieşte, după propriul său tipar, fragmentele din care va alcătui veşmîntul sufletului său, cu unica preocupare de a le adapta acestuia. Henri Focillon se numără printre cei care au remarcat cel mai bine importanţa acestei teme de elecţie şi de predilecţie. În cartea sa postumă despre Piero della Francesca, el observă: „După cum fiecare artist defineşte imaginea omului, potrivit unor preferinţe determinate, aşa încît cei mai mari dintre ei pot fi consideraţi drept creatori ai unei umanităţi care le aparţine, ce se revendică de la ei, tot aşa fiecare artist alege, măsoară şi combină în imaginea lumii



223. REMBRANDT. *PEISAJ DE MUNTE, CU RUINE.* 1650. Gemäldegalerie, Cassel.

anumite elemente care-i sînt proprii şi care-i caracterizează creaţia, universul" *.

IDEM ET ALTER – Există totuşi tablouri perfect indeterminate, cu totul pasive, în care natura se reflectă aproape la fel de mecanic ca într-o oglindă. Dar sînt rare. Asemenea tablouri, singurele care-ar răspunde definiţiei teoretice a realismului, n-ar face decît să traducă totala vacuitate, inexistenţa celor care le-au pictat.

Orice tablou este aşadar *caracterizat*. Fie prin amprenta personalităţii distincte a autorului său; acesta este cazul la care se referă Proust şi Focillon. Fie fără ca autorul să fi făcut altceva decît să reflecte în mod inconştient obiceiurile epocii sale, sau chiar ale atelierului care l-a format. Într-adevăr, se întîmplă adesea să fi fost obişnuit de ele cu un anume vocabular vizual care i-a devenit familiar, fără ca aceasta să implice din partea lui vreo participare activă la o opţiune moştenită şi docil respectată. Este aşadar una din cele mai delicate îndatoriri ale istoricului de a şti să deosebească într-o operă ceea ce ţine de om şi ceea ce ţine de epocă; el îl va defini de altfel cu atît mai bine cu cît va arăta o mai bună cunoaştere a epocii. Originalitatea unui artist se vădeşte atît prin distanţarea sa de datele oferite de natură cît şi prin distanţarea de cele pe care epoca i le propune gata elaborate.

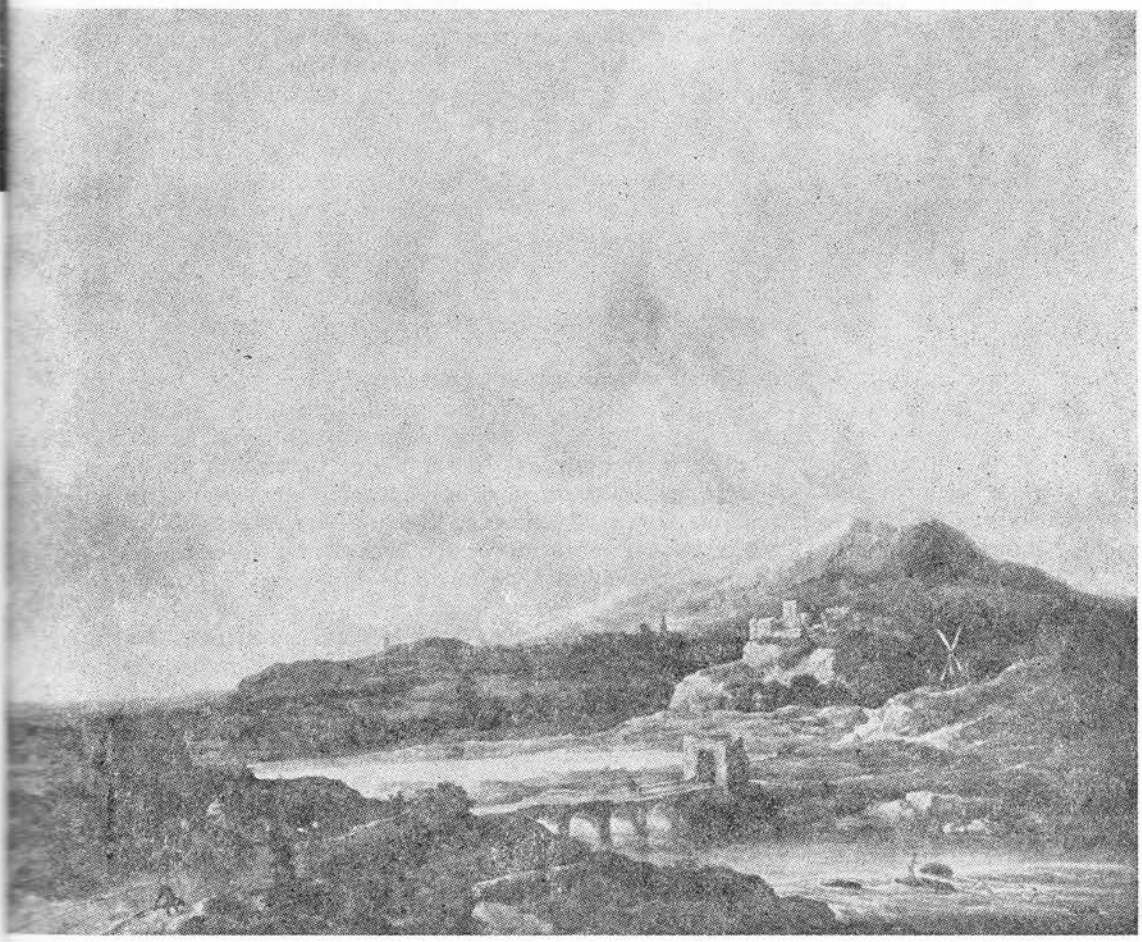
* H. FOCILLON, *Piero della Francesca*, p. 133.

Natura pe care au înfăţişat-o peisagiştii olandezi din veacul al XVII-lea e determinată de aspectul ţării lor precum şi de spiritul contemporanilor. Totuşi cît de bine ştiu, atunci cînd sînt mari, să extragă dintr-o temă fundamentală variaţii cu totul deosebite! Peisajul lui Rembrandt păstrat la muzeul din Cassel şi vestita pînză *Arşiţă* de Ruisdaël, de la muzeul Luvru, par clădite pe aceeaşi schemă. Chiar subiectul este, pe multe planuri, analog. El arată cîmpia Nordului sub un cer necuprins ce reţine şi mai mult atenţia pentru că e scena turnantă pe care se joacă drama fără sfîrşit a luminii şi a norilor (fig. 223 şi 224).

Această cîmpie, atît de caracteristică, este, mai mult, abordată într-un spirit comun întregii şcoli contemporane: recunoaştem aici un accent tipic nordic şi protestant, ce se complace cu muta dezolare a întinderii nesfîrşite, în care omul se simte jucăria forţelor care-l domină; se adaugă, mai discret, solicitarea italienismului, care înclină spre construirea formelor, spre amplificarea importanţei mişcărilor de teren pînă la a le transforma în dealuri şi a compune spaţiul prin şerpuirea drumurilor şi a rîurilor. Ca să nu mai vorbim că există o tulburătoare similitudine în dispunerea locurilor.

Asemănarea peisajelor reprezentate de Rembrandt şi de Ruisdaël nu face decît să sublinieze şi mai bine poezia specifică fiecăruia, de care sînt pătrunse.

224. Jacob Ruisdaël. ARŞIŢĂ. Muzeul Luvru.



Iată cîte elemente fixe care ar trebui să ducă la o întîlnire între cei doi artişti. Dar nu: sînt două lumi diferite, două planete străine parcă. Totul la Rembrandt este prezenţă, prezenţă copleşitoare, tumult şi vehemenţă ce mobilează spaţiul cu săgeţile sale de lumină, cu masele sale de umbră; totul este lirism ce creşte, se revarsă, ascunzînd realul cuprins de toată această văpaie. Dimpotrivă, totul la Ruisdaël este absenţă şi vid, singurătate şi linişte, abia tulburată de un fir de apă curgătoare, de un nor lunecos, de un călăreţ mititel ce trece grăbit. Cîmpia e o imensă chemare la contemplare şi la reverie.

Totuşi o descriere topografică n-ar constata aici decît două rîuri identice, curgînd de la stînga la dreapta, traversate de arcadele unui vechi pod pe care trece călăreţul ce se îndreaptă spe unghiul inferior din stînga. Pe celălalt mal, silueta unor munţi e dispusă aproape la fel; pînă şi o moară de vînt şi un castel în ruină aduc, în ambele pînze, o notă de pitoresc.

Pentru a relua vocabularul pe care-l foloseam mai sus, s-ar putea spune că aici e identic tot ce este explicit dar profund diferit tot ce este implicit. Cît de limitată apare celebra teorie a lui Hyppolite Taine care îndrăznea să afirme: „Opera de artă e determinată de un ansamblu format din starea generală de spirit şi situaţia generală a moravurilor contemporane." Iată pericolul care ne pîndeşte cînd vrem să cuprindem arta într-o definiţie unilaterală.

SELECŢIA REALULUI – Există aşadar adevărate sisteme de imagini, chiar dacă fiecare din elementele ce intră în compunerea tabloului rămîn conforme cu realitatea din care au fost alese. În afară de interpretarea care poate să joace un rol, modul cum obiectele au fost selectate, repetate, grupate, răspunde unor deprinderi, unor obsesii revelatoare. Unele traduc sufletul unei epoci, celelalte sufletul unui individ.

În acelaşi timp, se precizează rolul realului vizibil în pictură: ni se pare că-l recunoaştem şi, la drept vorbind, numai pe el îl vedem, dar conformat atît de fidel unei sensibilităţi încît ne face s-o percepem. Iar privirea, în loc să se oprească doar asupra materiei docile ce-i serveşte drept revelator, caută să urmărească şi să descopere tocmai această sensibilitate ca şi radiologul care, pentru a scoate în evidenţă un organ pe care razele X nu l-ar putea pune în evidenţă, injectează o substanţă opacă dîndu-i astfel aparenţa consistentă care-i lipsea.

Merită să ne oprim asupra acestei opţiuni operată asupra realităţii. Ea poate fi pur şi simplu directă: astfel, artistul arată, impune atenţiei scopul însuşi al dorinţelor sale. În *Psihanaliza Artei*, Charles Baudouin a subliniat caracterul „de act refulat" pe care ea îl are adesea. Tendinţele ce determină un om şi viaţa lui interioară sînt forţe nerăbdătoare să se împlinească; ele aspiră către un obiect care să le satisfacă; ele doresc să-l posede. Destinul lor este aşadar să se transforme în acte. Dacă, dintr-un motiv oarecare, această reuşită este împiedicată, satisfacerea căutată se va mulţumi cu un substitut care va putea fi o aparenţă, o imagine.

Nu va juca ea astfel acel rol de dublu pe care încă din preistorie, magia, iar mai apoi religia vechiului Egipt i l-au conferit? Pentru omul modern, ea rămîne tot un dublu, şi anume unul moral. Dacă nu putem cunoaşte o dorinţă, pentru că n-o putem încerca noi înşine, o putem totuşi reconstitui cînd obiectul ei e limpede specificat. Artistul îşi exercită sensibilitatea asupra universului şi o defineşte prin ceea ce atrage şi reţine din el, tot atît de clar cum un altul se trădează prin faptele sale. Nu mărturisea Van Dongen? „Exteriorizarea dorinţelor mele se face prin imagini . . . Îmi place tot ce sclipeşte, îmi plac pietrele preţioase care strălucesc, stofele moi, femeile frumoase care inspiră o dorinţă fizică . . . Pictura îmi oferă posesia lor cea mai deplină." Cu greu poţi fi mai lucid şi mai sincer (fig. 225).

„Exteriorizarea dorinţelor mele se face prin imagini", mărturiseşte Van Dongen.
225. VAN DONGEN. *ÎN NORI.*

Exemplul lui Toulouse-Lautrec e şi mai evident. De multe ori nu vedem în el decît un observator subtil al moravurilor contemporane şi al mediului foarte parizian, cam descompus, în care se complace. Poate fi el considerat un realist, un simplu povestitor? Un Béraud mai degradat? Sigur, e ferit de la bun început de o asemenea etichetare datorită forţei de transpunere plastică, datorită facultăţii de a cuprinde nu numai o aparenţă fizică, ci un caracter moral într-un arabesc unic, laconic şi definitiv. Totuşi acest arabesc nu ne impresionează doar prin frumuseţea sa formală, ci defineşte cu aceeaşi intensitate modelul pe care-l reprezintă şi omul care l-a realizat. S-a dăruit, s-a transferat cu totul în desenele sale, care şfichiuiesc ca biciul şi se fixează în memoria noastră ca o dîră de foc. Suplu şi autoritar, scînteietor şi acid, rasat, el atinge punctul precis pe care-l viza cu promptitudinea infailibilă a unui tăiş de floretă. Grafologia determină omul

Toulouse-Lautrec, infirm cu picioare de pitic, e obsedat în arta sa, încă din tinereţe, de viteza plină de nerv a cailor.

226. Fotografia lui Toulouse-Lautrec.

→

227. Toulouse-Lautrec. *CONTELE DE TOULOUSE-LAUTREC CONDUCÎNDU-ŞI DILIGENŢA LA NISA.* 1881. Muzeul de la Petit Palais, Paris.

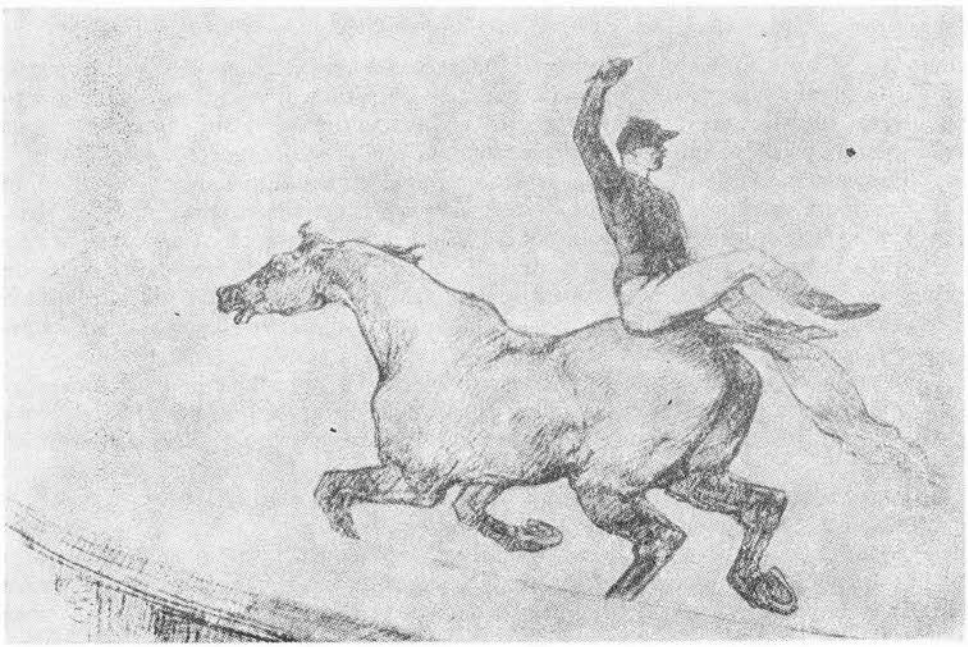
228. Toulouse-Lautrec. *LA CIRC: JOCHEU.* 1899.

prin aspectul involuntar al scrisului său. Ce să spunem despre desenatorul dezlănţuindu-se cu pasiune în liniile pe care le născoceşte şi în care caută să dea tot ce are mai bun?

Istoria ne învaţă că tot aşa s-a întîmplat şi cu pictorul. Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa e descendentul ilustrei familii a conţilor de Toulouse, ultimul vlăstar al unei familii de cavaleri, războinici şi mari seniori. Tatăl lui a fost un anacronic centaur aristocrat, un apărător întîrziat al tradiţiilor vînătoarei cu şoimi, o personalitate insolentă, dispreţuitoare. E văzut mulgînd o iapă arăbească în Bois de Boulogne, în timpul unui mic dejun cîmpenesc; e văzut înnoptînd într-un cort, la Albi, fieful familiei, în piaţa catedralei!

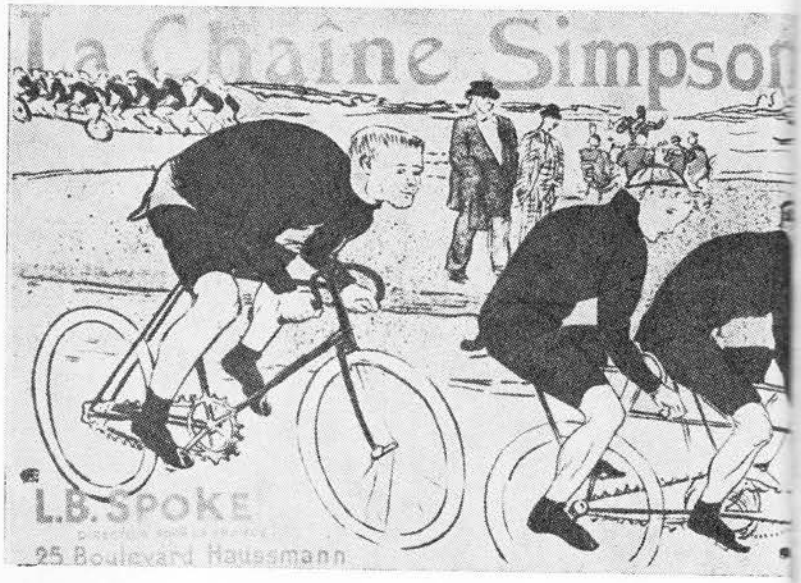
Fiul şi-ar fi putut astîmpăra şi el instinctele ereditare, transpuse în vremea noastră, prin pasiunea înverşunată pentru cal, pentru vînătoare, pentru efortul fizic, pentru o originalitate violentă şi provocatoare. Dar o rasă atît de veche nu poartă în sîngele ei numai asemenea apetituri, ci uneori şi un dram de degenerescenţă; în 1878, la paisprezece ani, tînărul îşi fracturează un picior, cu oase prea fragile; la cincisprezece ani, şi-l fracturează pe celălalt. Membrele inferioare se opresc din creştere, iar el devine inform, pitic, inapt pentru sporturi şi pe deasupra grotesc (fig. 226).

Iată cazul actului refulat şi chiar al activităţii refulate, al unei activităţi nerăbdătoare să se desfăşoare, să se consume. Grafismul mîinii — intactă — va deveni refugiul acestei impetuozităţi lipsite de derivatele aşteptate. La fel se întîmplă şi cu auzul orbului care capătă o acuitate extraordinară. Cu degetele pe creion



ca pe o armă, Toulouse-Lautrec zgîrie, străpunge hîrtia, o trasează cu elanuri infailibile, asemeni unui virtuoz năvalnic; iar prin linia lui tăioasă, ascuţită instantanee, el face să treacă nerăbdarea mîinii fremătătoare.

Acest caracter pe care-l imprimă execuţiei sale şi care se recunoaşte uşor după trăsătura penelului grăbit, regulat, lovind parcă asemeni unei ploi dese, se



În subiectele sale (dans, sport etc.), ca şi în grafismul său, Toulouse-Lautrec e numai dinamism.

229. TOULOUSE-LAUTREC. *MISS IDA HEATH.* Litografie, 1896. Biblioteca Naţională, Paris.
230. TOULOUSE-LAUTREC. Afiş pentru lanţul de bicicletă Simpson. 1896. Biblioteca Naţională, Paris. *Ciclistul care aleargă în urma antrenorilor săi e campionul epocii, Constant Huret.*

defineşte şi prin subiectele sale preferate, acelea pe care, printr-o opţiune irezistibilă, le prezintă neobosit. În viaţă, ca să se consume, îi rămîn alcoolul şi senzualitatea, nopţile pasionate. Dar toate celelalte activităţi îi sînt refuzate; le va trăi aşadar prin imagini, prin acele imagini pe care le creează.

Din adolescenţă, în caietele sale de schiţe, el studiază caii ce se ridică în două picioare, atelajele trepidante care trec pe promenada Englezilor de la Nisa. Apoi, cînd se dedică vieţii de noapte a Parisului, ca o insectă care-şi arde aripile la flacăra lămpii, adoră dansul, acrobaţii, circul, unde regăseşte caii mînaţi de pocnetul biciului, precum şi costumul împodobit cu paiete al dansatoarelor. Circului îşi va consacra amintirile şi imaginaţia cînd, sleit de excese, va fi internat timp de cîteva săptămîni (fig. 227 şi 228).

Nu e revelator că acest semi-olog nu visează decît călăreţi, decît picioare? Ce musculatură precisă şi contractată la gambele domnişoarei Ida Heath! Nu e grăitor faptul că a fost printre primii care s-au interesat de ciclism, dedicîndu-i mai multe afişe? Astfel arta lui devine o viaţă „imaginară" în adevăratul înţeles al cuvîntului unde, cu ajutorul gîndirii şi al mîinii, desfăşoară toate virtuozităţile trupului pe care viaţa i le-a refuzat * (fig. 229 şi 230).

Se înţelege de la sine că pictura lui nu ne oferă doar atît; aflăm, pe de-o parte, spectacole familiare pecetluite de obişnuinţă, obsesii frecvente pe care şi le astîmpără şi pe care arta i le intensifică (aşa e cazul temelor senzuale, al temelor cu femei de moravuri uşoare şi case de toleranţă), dar deslușim aici şi proiecţia, exteriorizarea unor fantasme pe care nu şi le poate satisface în realitate şi care, de aceea, îşi află alinarea în aparenţele înşelătoare ale artei.

---

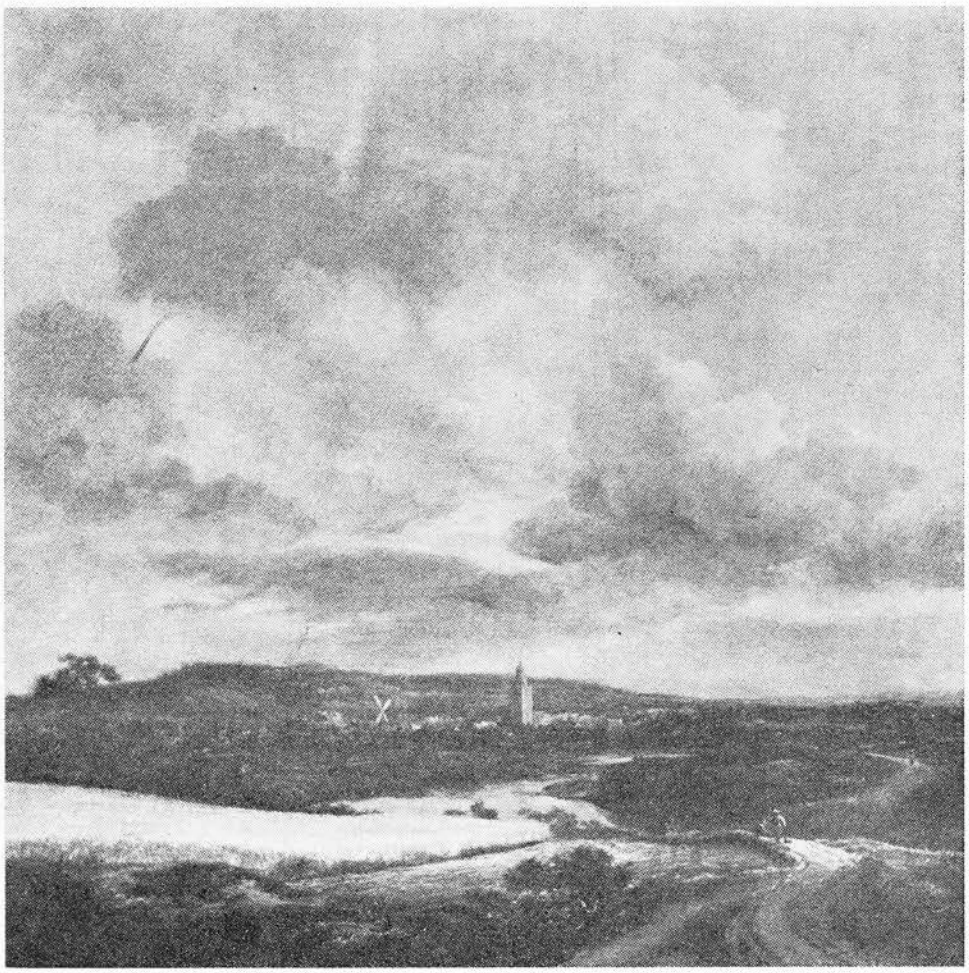
* THADÉE NATANSON, prietenul său, a observat cu pătrundere: „În timp ce n-ar fi dorit decît să trăiască, a fost condamnat doar să privească. Dintre toate desăvîrşirile, el n-o invidia decît pe cea a muşchilor." (*Mon Toulouse-Lautrec*, p. 47.)

Un alt exemplu, şi cît de grăitor, ar fi acela al bietei Maria Blanchard, infirmă, cocoşată, lipsită de bucuriile normale ale femeii şi care ispitită de cubism, şi-a consacrat pictura descrierii cu ardoare a copilăriei şi maternităţii . . .

Se verifică astfel ceea ce Mallarmé a conceput într-un mod atît de inspirat: „Raţiunea oricărui obiect existent este să-l vedem . . . sau să reprezinte una din stările noastre sufleteşti: ansamblul trăsăturilor comune cu sufletul nostru consacră un simbol".

TRANSFIGURAREA REALULUI – Dacă în arta ce se crede şi se vrea de observaţie, rolul imperativelor interioare este mărturisit, care va fi atunci rostul acestora în arta în care imaginaţia, adică abandonul în voia reveriei şi a legilor sale, devine preponderent? Artistul nu va mai fi supus unei rigori constrîngătoare, limitată la veridicitate; plauzibilul va fi suficient.

Adică opţiunea sa devine complet liberă. El nu va mai urmări în lumea realului scene adecvate şi gata pregătite. Extinzînd şi mai mult activitatea sa dizolvantă, el va determina anumite elemente pe care bucuros le-am numi „preferen-



Totul la Ruisdaël exprimă trecerea timpului, norii ce se duc, lumina ce alunecă, apa care curge, spicele care se pleacă în bătaia vîntului etc.

231. Jacob Ruisdaël. *SATUL DIN CÎMPIE*. Colecţie particulară.

țiale"; le va izola pentru a le desprinde în exclusivitate și a le lua cu sine, ca pe o pradă, reconstituind, constituind mai degrabă, în forul său interior, un univers necunoscut, presimțit numai de el.

În acest univers, totul este cu adevărat prelevat din natură, dar ansamblul, adaptat preferințelor și scopurilor artistului, este o creație inedită, un compus nou a cărui savoare ni se pare necunoscută. Observatorul superficial va fi înșelat de aparențele normale și va crede poate că pictorul a văzut ceea ce ne arată. Dar cercetînd mai îndeaproape, va desluși ceea ce Proust a numit „calitatea necunoscută a unei lumi unice".

Proust, care de altfel nu se considera realist, deși lăsa impresia că este, a analizat mai bine ca oricine apariția acestor lumi noi. Nu putem rezista plăcerii de a-l cita pe larg: „Stilul, pentru scriitor, ca și pentru pictor, nu-i o chestiune de tehnică ci de viziune. Este revelația, care ar fi imposibilă prin mijloace directe și conștiente, a diferenței calitative ce există în modul cum ne apare lumea, diferență care, dacă n-ar exista arta, ar rămîne taina veșnică a fiecăruia. Numai prin artă ne putem desprinde de noi înșine, putem ști ce vede altul din acest univers care nu e același cu al nostru și ale cărui peisaje ne-ar fi rămas la fel de necunoscute ca acelea existente probabil în lună. Grație artei, în loc să vedem o singură lume, a noastră, o vedem multiplicîndu-se, încît avem la dispoziția noastră tot atîtea lumi cîți artiști originali există, mai deosebite între ele decît lumile ce se rotesc în infinit și astfel, veacuri de-a rîndul după ce s-a stins focul din care s-au ivit, fie că s-au numit Rembrandt, fie Vermeer, ne trimit raza lor proprie"*.

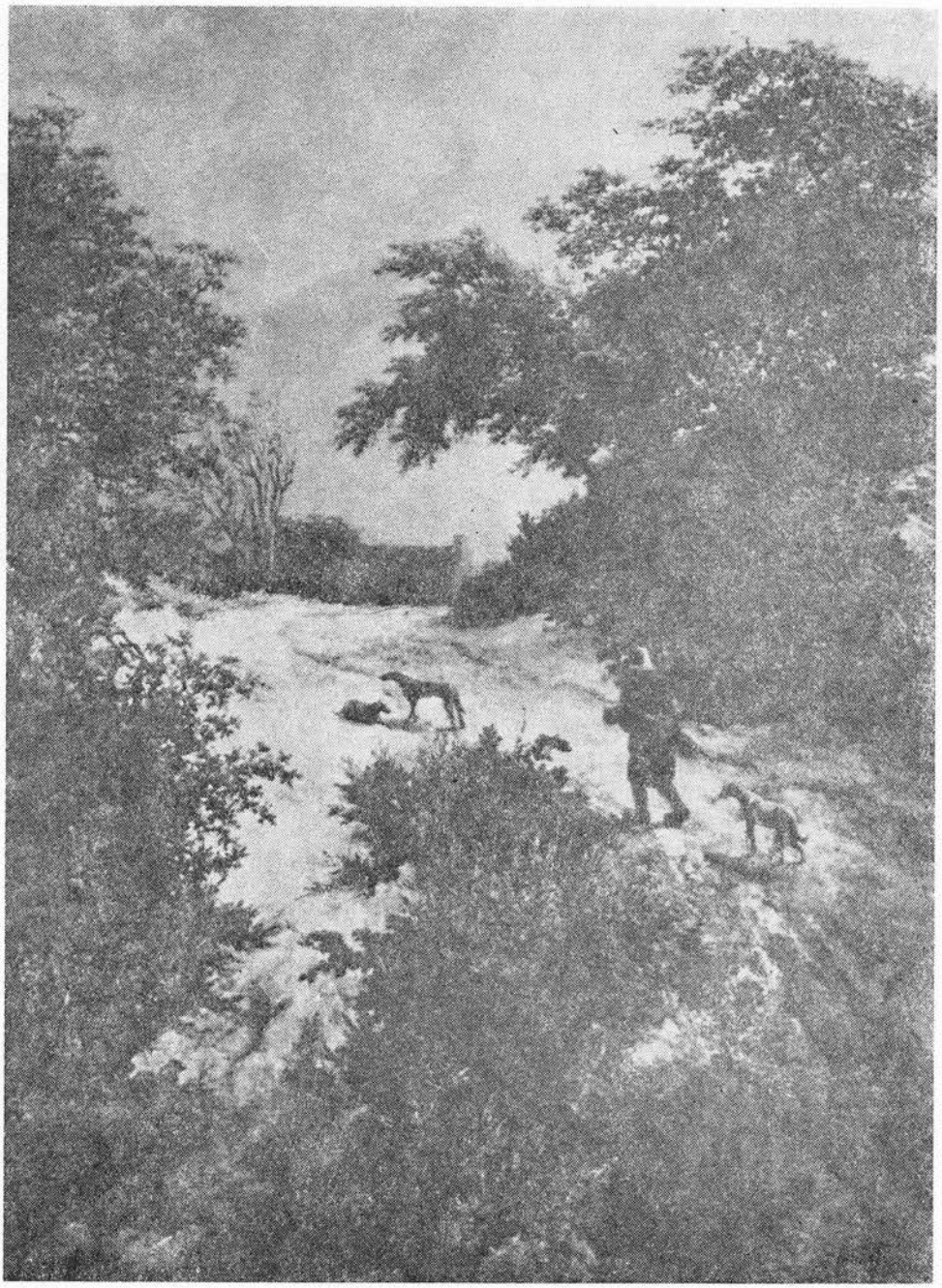
Dar cum e cu putință acest lucru? Tot Proust ne-o spune: „Geniul artistic acționează la fel ca acele temperaturi extrem de ridicate care au puterea să disocieze combinațiile atomilor și să-i grupeze potrivit unei ordini diametral opuse, răspunzînd unui alt tip"**.

De astă dată, artistul ne face să asistăm, aproape fără să ne dăm seama, la o adevărată remaniere a realului, ale cărui elemente le respectă însă. Astfel uneori va trece drept un realist strict. Așa este considerat de exemplu Jacob Ruisdaël: fiecare din pînzele sale pare să ni se ofere ca o fereastră deschisă aproape la întîmplare spre cîmpia olandeză de atunci. Va trebui să ne apropiem mai mult de el, să comparăm diferitele lui lucrări, să ne introducem în „universul" lui, ca să constatăm, să sesizăm revenirea la anumite detalii, la anumite teme, alese în mod tendențios, cu o evidentă plăcere; atunci constantele ce le caracterizează se limpezesc. Aceste constante alcătuiesc textura invizibilă a sufletului lui Ruisdaël; pentru a-i dezvălui direcția, el s-a mărginit să dispună lumea vizibilă paralel cu ele! Să le căutăm: un fel de statistică morală ne va permite ușor să distingem ceea ce, prin stăruință, răspunde unui filon interior și-i trădează, la suprafața vizibilă a solului, prezența și rostul.

Opera lui Ruisdaël dovedește atunci o aplecare, ce devine uneori obsesie, de-a sublinia tot ce-i trecător în natură, tot ce e fugar: curgerea clocotitoare și înspumată a torentului, alunecarea norilor goniți de vînt, violența furtunii traversînd, măturînd spațiul, încovoind copacul îndărătnic, zguduind desișul, făcînd să treacă pe pămînt, peste spicele fremătînd de-o undă transmisă din aproape în aproape, raza rapidă și pală; o clipă el le aruncă o colorație lividă. Mai lent și mai inexorabil se desfășoară drumul, ale cărui făgașuri gloduroase indică urma trecătorilor. Iată, într-adevăr, omul, țăranul pășind greoi, sprijinit în toiag, drumețul zgribulit în mantaua sa. El înaintează cu pas regulat: acum cel ce adesea e văzut din spate pare că se cufundă în spațiu, pierzîndu-se în depărtări (fig. 232).

---

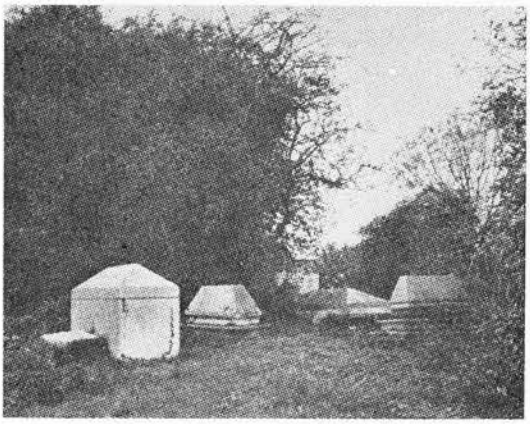
* PROUST, *Le temps retrouvé*, vol. II, p. 48—49.
** PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 146.



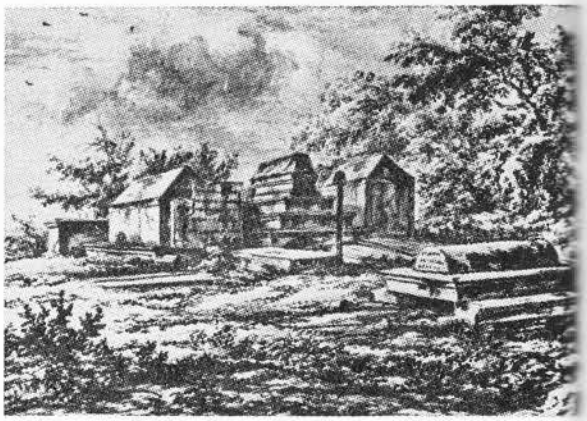
Şi personajele lui Ruisdaël se depărtează adesea pe drumuri fără sfîrşit.
232. RUISDAËL. *CRÎNGUL*. Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

Încet-încet se desprinde un sentiment al inexorabilului, al zădărniciei gesturilor fiinţelor şi al trecerii lor pe deasupra lucrurilor. O voce mută se ridică, percepută doar de urechea interioară: are aceleaşi accente, pare să rostească aceleaşi cuvinte ca şi Biblia, ca Ecleziastul: „Un neam trece şi altul vine, dar

pămîntul rămîne veşnic! . . . Toate fluviile curg în mare, dar marea nu se umple căci ele se întorc din nou la locul din care au plecat . . . Şi-aceasta e deşertăciune şi vînare de vînt!" Dar nu acelaşi lucru îl mărturiseşte şi teama de umbrele şi de luminile plutind peste cîmpie, teamă pe care o exprimă Macbeth: „Că viaţa-i doar o umbră călătoare . . ."? (fig. 231).



233. Cimitirul evreiesc din satul Uderkerk, lîngă Amsterdam.



234. RUISDAËL. *CIMITIRUL EVREIESC.* Desen după natură. Muzeul Tyler, Haarlem.

Atenţia noastră se deşteaptă şi se tulbură: acest sol ingrat, unde Ruisdaël îşi construieşte spaţiul, e populat de imagini biblice. Cu cît mai bucuros se lasă în voia născocirilor sale, cu-atît acestea devin mai insistente. Le recunoaştem: iată drumul, norul, apa curgătoare, arborele uscat; iată vanitatea omului croindu-şi întruna drumul spre un ţel necunoscut, pierdut în depărtări şi pe care nu-l va atinge niciodată. Realist, Ruisdaël? ca visul! El şi-a luat din natură vocabulele dar şi le compune potrivit unei sintaxe proprii: le grupează pentru a le imprima sensul de care el vrea să se elibereze.

Există un tablou despre care ştim cu certitudine că nu corespunde realităţii, căci locul există şi azi. Este vorba de *Cimitirul evreiesc*, subiect atît de drag lui Ruisdaël. El l-a reluat de două ori, în pînze care, prin dimensiunile lor, prin grija pe care le-a acordat-o, trec printre cele mai considerabile. Avem dealtfel desene pregătitoare, executate după natură, după morminte, izolate şi uitate, alături de cîţiva arbuşti pipernicіţi, aşa cum dăinuie şi astăzi, în cîmp, la cîţiva kilometri de Amsterdam (fig. 233 şi 234).

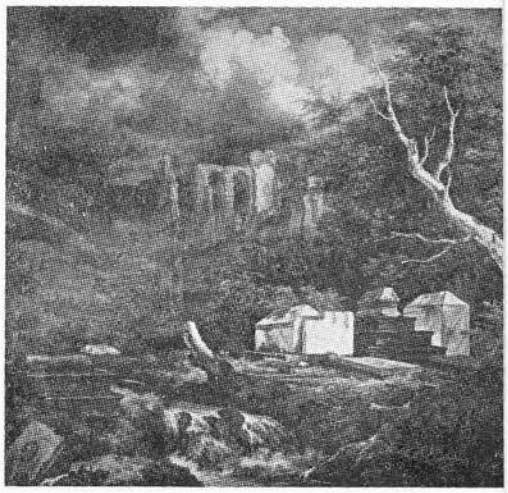
Acestea sînt datele pozitive care au pus în mişcare reveria lui Ruisdaël. El o va asocia cu alte elemente pe care i le procurase natura şi care-l impresionaseră prin afinităţile lor cu propria lui sensibilitate. El le convoacă pe toate ca la o întîlnire sentimentală cu tot ce i-a fost drag (fig. 235 şi 236).

Iată puhoiul înspumat, sărind din stîncă în stîncă, copacul la început drept, apoi culcat la pămînt, doborît, în valul unde se descompune; iată norul negru a cărui masă arhitecturală se rostogoleşte pe cer, ascunzînd lumina. Mormintele au stîrnit imagini familiare meditaţiei biblice a lui Ruisdaël şi melancolia sa îşi dă frîu liber.

Or aşa era omul, singuratic, ignorat, renunţînd la faima lumii acesteia, plămădit în suferinţă, profund religios, protestant şi menonit. Prin el, infinita monotonie a cîmpiei olandeze capătă o semnificaţie, devine locul perfect al veşnicei schimbări, unde nimic nu stă pe loc, unde omul, infimă furnică, este antrenat, în tristeţea destinului, spre scadenţa tuturor activităţilor sale mărunte: moartea.

Putem urmări transmutaţia operată de imaginaţia lui Ruisdaël pornind de la mormintele evreieşti din apropiere de Amsterdam pe care le desenează mai întîi cu precizie şi pe care mai apoi le combină cu alte teme care-i sînt dragi. În vremea aceea, în arierplan se afla o biserică romanică. Ruina este o închipuire romantică a pictorului, ca şi colina pe care e situată.

235. RUISDAËL. *CIMITIRUL EVREIESC.* Detroit Institute.



236. RUISDAËL. *CIMITIRUL EVREIESC.* Gemäldegalerie. Dresda.

Astfel opţiunea izvorîtă din aspiraţiile fiinţei, la adăpostul unui realism aparent dar tendenţios, nu mai reţine din natură şi nu mai subliniază decît ceea ce confirmă înţelesul dorit.

Sub această presiune realul ajunge să cedeze. Elementele pe care le furnizează nu se mai găsesc asamblate potrivit legilor sale fizice sau hazardului, ci potrivit unor afinităţi pur morale, potrivit unui sistem de asocieri care urmăreşte împlinirea unei reverii şi confirmarea aşteptării sale. Astfel, alături de lucrurile reprezentate, spectatorul percepe legătura lor pur morală; el nu mai e atent la confruntarea şi la dialogul tacit care se angajează între ele.

TRANSMUTAREA REALULUI – În cazurile cercetate pînă acum, aparenţele au fost salvate. Realul putea să apară neschimbat unui observator superficial, aşa cum trunchiul unui copac nimicit de trăznet, nu lasă să se vadă nimic pe scoarţa lui intactă.

Dar pictorul îşi înfierbîntă creuzetele în care va opera transmutaţii mai radicale. Prima din alchimiile sale va fi chiar lucrarea penelului. El n-a descoperit-o dintr-o dată. A fost nevoie să se risipească prejudecăţile multă vreme admise asupra unei execuţii neutre şi perfecte, pentru ca ea să-şi cucerească locul şi dreptul de a se exprima. Declamaţie impasibilă în veacul al XV-lea, ea se însufleţeşte, se dezvăluie deodată într-o mimică vie. În toată Europa, tehnica devine o adevărată artă interpretativă. Singură Olanda, silită de convenţiile realiste ale burgheziei sale, rămîne, chiar în veacul al XVII-lea, fidelă neutralităţii picturale a Primitivilor. Totuşi cel mai de seamă maestru al ei, Rembrandt, a dat un extraordinar impuls acestei noi libertăţi, ceea ce explică în parte desconsiderаţia căreia i-a căzut atunci victimă.

Cine nu ştie că emoţiile cele mai intime se reflectă pe chipul omului, în cele mai neînsemnate atitudini, permiţînd descifrarea unor trăsături de caracter? Orice tresărire a muşchilor reflectă impulsurile cele mai ascunse astfel încît, dacă vrem să imităm felul de a fi al altuia, nu vom izbuti decît printr-un

compromis care să se adapteze, să se conformeze cu emoţiile noastre. Ce se întîmplă în transpunerea picturală? Aici intră în joc nenumărate gesturi cu ajutorul cărora artistul trage linii, aplică pete colorate! Fiecare îi va purta amprenta, cu atît mai evidentă cu cît va proveni de la o personalitate mai puternică. Această manifestare este inevitabilă chiar în scrierea obişnuită, unde totuşi mîna se străduie să urmeze modelul învăţat. Va fi cu-atît mai evidentă în lucrarea creionului sau a penelului, ale căror modalităţi sînt lăsate la discreţia artistului!

Rouault a observat: „Arta este un admirabil derivativ . . . dar există autori dificili. Cîţi oameni nu se laudă că ştiu să analizeze şi să definească un caracter după scris şi atît de puţini se ostenesc să privească o operă frumoasă sau controversată. E drept că e mai uşor să faci pronosticuri asupra anumitor semne şi forme caligrafice decît să emiţi o judecată de bun simţ asupra unei opere de artă" *.

Cîţiva ani mai tîrziu, cel care a creat *Miserere* avea să arate motivul profund al dezvăluirilor pe care le aduce „scriitura picturală" cum a fost numită uneori. „Cu sau fără voia noastră, oricît de iscusiţi jongleri sau magicieni ne-am socoti, fie severi fie încordaţi, opera de artă rămîne o destăinuire, o confesiune a ceea ce sîntem cu adevărat fără să bănuim, sau dacă nu, e doar un reflex, din ce în ce mai palid, al unui alt reflex: opera mediocră, uneori reuşită" **.

Aparenţele pe care artiştii cred că le redau capătă astfel un caracter pe care nu-l aveau iniţial; ei le infuzează acest caracter, aproape pe nesimţite, deopotrivă prin percepţia originală pe care o au ca şi prin execuţie. Aşa cum ştie să recunoască după gust vechimea şi buchetul vinului, expertul se străduie să identifice „manierele", să sesizeze acea *savoare* caracteristică ce străbate orice are legătură cu artistul. Dar se poate ca „maniera" să degenereze în „manierism", dacă devine conştientă, apoi cultivată, practicată. De la artă se trece atunci la artificiu, care începe acolo unde mecanismul se substituie creaţiei.

Pentru adevăratul artist însă, acest caracter personal al gestului creator este atît de involuntar încît, chiar dacă s-ar strădui să copieze cît mai exact opera altuia, nu poate să nu introducă în activitatea lui acel coeficient propriu, pe care un pedant l-ar numi „indicele său specific". Nedefinit şi totuşi uşor de recunoscut, el rezidă în felul de a percepe şi de-a acţiona, în ochi şi în mînă; el constă în felul de a fi.

Muzeul din Bruxelles păstrează copia pe care, pe la 1615, Rubens a executat-o după portretul lui Paracelsus, considerat astăzi o copie de Quentin Matsys şi păstrat la Luvru. Se ştie că originalul se afla la data aceea la Anvers în galeria de pictură a lui C. van der Geest, unde Rubens a putut desigur să-l studieze. În aparenţă, fiecare detaliu e fidel respectat şi totuşi de la un portret la altul se manifestă distanţa ce separă două secole diferite. De la viziunea şi execuţia fermă, pură, puţin cam ţeapănă a veacului al XVI-lea, s-a trecut la fluiditatea vie a veacului al XVII-lea şi, mai ales, s-a trecut la Rubens, căci nimeni n-a contribuit mai mult ca el la apariţia noului veac. Sîngele pe care-l simţi cum curge, palpitaţia carnală, neregularitatea surdă ce atacă forma eliberînd flexibilitatea muşchilor, părul uşor şi suplu, căciula de blană moale şi uşoară, mişcarea aeriană a norilor, strălucirea radioasă a culorii, intensitatea, căldura fac simţită prezenţa marelui pictor din Anvers (fig. 237 şi 238).

Dar cînd unul din contemporanii noştri, Bernard Buffet, e tentat să se măsoare cu Gustave Courbet, cu carnalele, puternicele şi voluminoasele sale *Femei dormind*, densitatea senzuală şi plină se descărnează. Interiorul bogat din timpul celui de-al doilea Imperiu se transformă într-o sordidă odaie mobilată;

* *La Renaissance*, X—XII, 1937.
** *Le Point*, VIII—X, 1943, p. 32.

Chiar atunci cînd încearcă să copieze un alt pictor, Rubens nu se poate opri să nu-şi pună pecetea asupra tabloului.

237. După Quintin Matsys. *PORTRETUL LUI PARACELSUS.* Muzeul Luvru, Paris.

238. Rubens. *PORTRETUL LUI PARACELSUS.* Muzeul din Bruxelles.

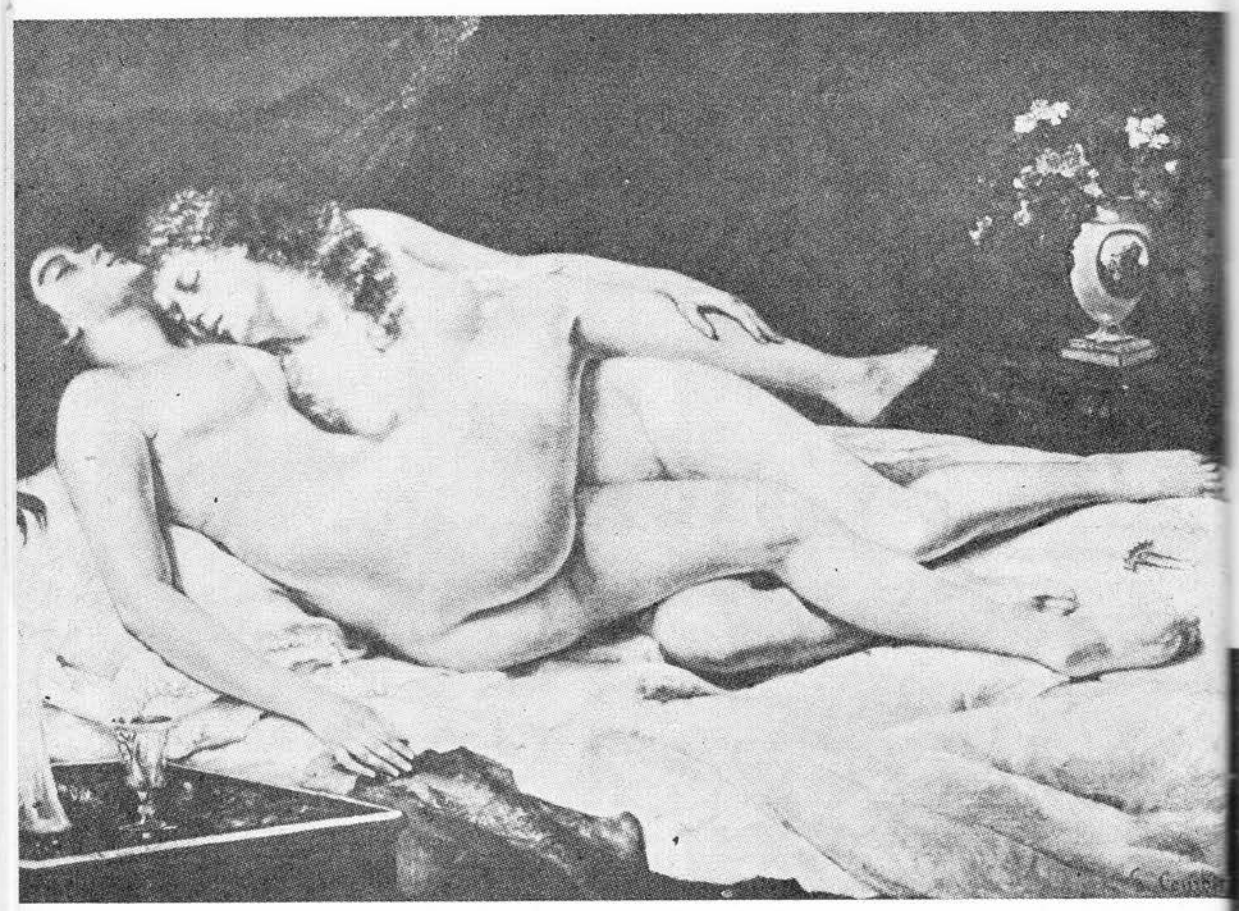
faldurile, în cearşafuri murdare; bijuteriile în imitaţii; părul în laţe; ceea ce era clandestin devine echivoc; rotunjimile devin colţuri. Enorma lăcomie a cărnii şi a materiei s-a transformat într-o profundă amărăciune a mizeriilor umane. Păstrăvul argintiu şi savuros a devenit scrumbia afumată a foametei. Nu s-a schimbat decît esenţialul, acest imponderabil pe care artistul îl situează îndărătul lucrurilor (fig. 239 şi 240).

3. SUGERAREA INDIRECTĂ

Incetul cu încetul, o prezenţă invizibilă se îmbină cu prezenţa vizibilă. Totuşi ea nu e încă un act mărturisit. Cum să împiedici omul care ţine în mînă o bucată de argilă să-i transmită căldura lui? Cînd o simte înmuindu-se, devenind docilă şi maleabilă, nu va fi tentat s-o plămădească, să-şi lase amprenta şi chiar s-o modeleze potrivit visurilor sale?

Artistul ajunge să nu se mai mulţumească să culeagă din lumea exterioară ecourile potrivit cu natura lui profundă şi care-l ajută să devină mai conştient de ea. El poate, depăşind un stadiu, să dea glas celeilalte lumi, lumii interioare, pe care o simte pulsînd atît de puternic în el.

El va voi s-o exprime, să facă sensibile elanurile confuze care-l tulbură. Dar ele nu sînt decît elanuri; cum să le materializeze? Sînt ca raza de lumină care nu-i decît un flux de energie, cu direcţie proprie, cu intensitate proprie şi,



239. COURBET. *FEMEI DORMIND*. Muzeul de la Petit Palais, Paris.

virtual, cu culoare şi formă proprie; dar toate acestea nu vor deveni perceptibile decît întîlnind o suprafaţă materială care să le oprească şi să le fixeze, un ecran care să le întrerupă brusc din mers, primindu-le amprenta. La fel natura, cu repertoriul de imagini pe care-l propune, dă viaţă la tot ce nu era încă decît posibilitate.

Omul invizibil al lui Wells nu se făcea simţit decît prin perturbaţiile pe care le producea în lumea materială sau trebuia să se înfăşoare în stofe şi feşe pentru a căpăta o formă, o aparenţă. La rîndul său, sufletul artistului nu se manifestă decît prin transformările pe care le aduce ordinii stabilite a realităţii sau prin imaginile în care vine să sălăşluiască, pe care caută să le însufleţească şi din care-şi face un înveliş.

ALCHIMIA IMAGINAŢIEI – Aici intră în scenă imaginaţia. Dicţionarul o defineşte astfel: ,,Facultatea de a combina imagini în tablouri, care imită efectele din natură dar care nu reprezintă ceva existent". Cum procedează ea?

Pentru gîndire, orice obiect este neutru; el răspunde numai la definiţia sa inteligibilă. Pentru sensibilitate, orice obiect este ,,calificat", înzestrat cu o încărcătură atrăgătoare sau respingătoare, cu o anumită savoare unică, pe care numai ea ştie s-o identifice şi care provoacă o asociere cu tot ce pare să aibă un farmec

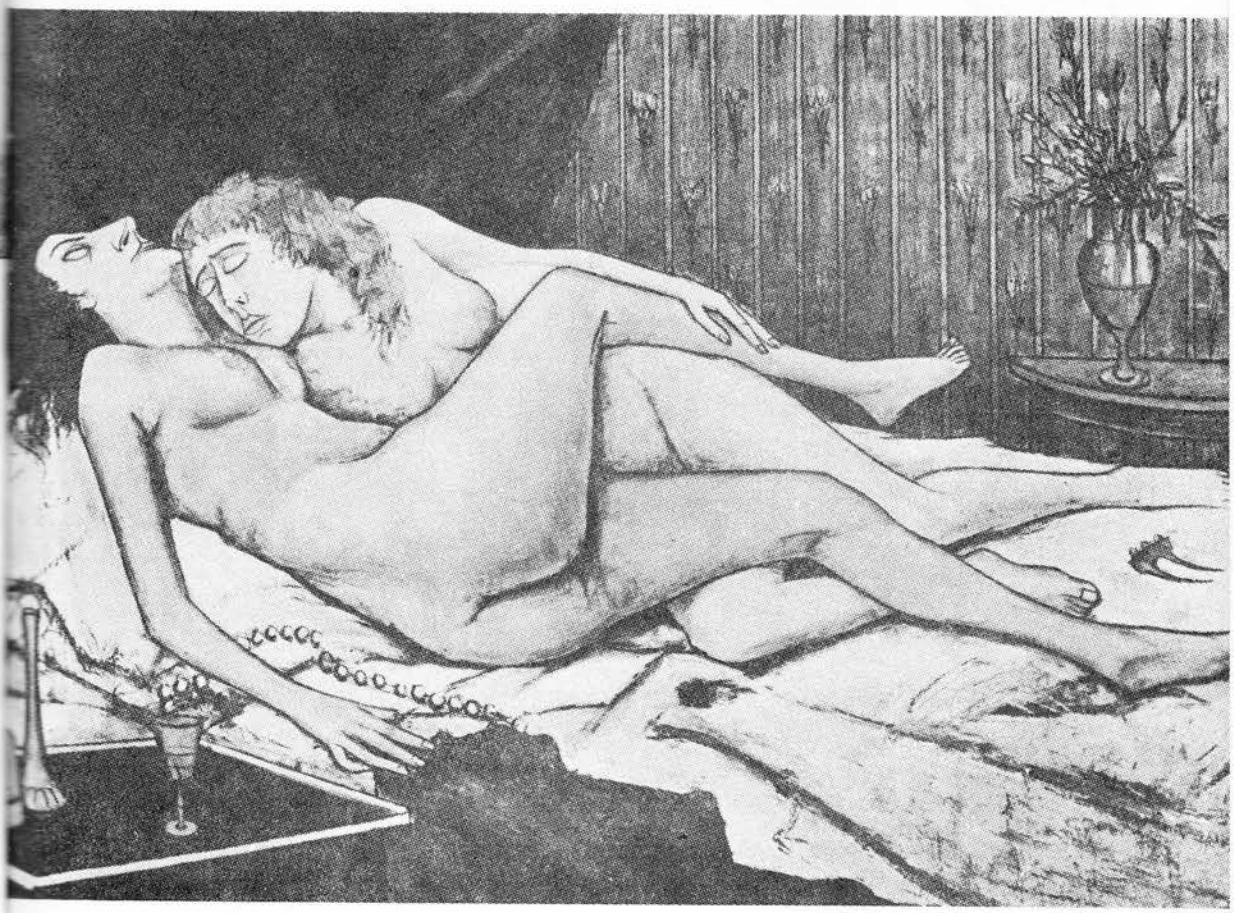
analog. Fircare lucru rămîne legat de senzaţia pe care a provocat-o şi care se păstrează în memorie; el devine astfel exprimare.

O primă legătură se schiţează astfel între lumea exterioară, obiectivă, domeniu al lucrurilor, şi lumea interioară, subiectivă, domeniu al senzaţiei şi al sentimentului pe care numai în teorie putem să le concepem izolat, căci prima îşi află prelungirea imediată în cea de-a doua. Limbajul o ştie atît de bine încît aplică nediferenţiat aceleaşi adjective uneia, în cazul unui fapt fizic precum şi celeilalte, exprimînd o stare sufletească. „Amar", „viu", „şters", „cald" etc. sînt cuvinte cu dublu înţeles, cu dublă întrebuinţare şi prin care se pecetluieşte îmbinarea dintre ceea ce izbutim să realizăm în afara noastră şi ceea ce percepem în noi.

Delacroix care, după Coleridge, a fost primul mare teoretician al imaginaţiei, a constatat absenţa oricărei realităţi obiective pentru artist şi încărcătura sensibilă cu care acesta înzestrează imediat ceea ce percepe. „Faptul nu contează, de vreme ce trece. Rămîne din el doar ideea; la drept vorbind, el nu există în idee, deoarece aceasta îi dă o culoare şi-l reprezintă împodobindu-l în felul ei, potrivit dispoziţiilor de moment."

Chiar identitatea perfectă a subiectului într-o copie liberă permite fiecărui artist adevărat să-şi impună viziunea.

240. Bernard Buffet. *FEMEI DORMIND.*



Această culoare are o existență durabilă doar prin memorie, care-o plasează în toată experiența noastră anterioară printr-o muncă asemănătoare cu cea a imaginației, care o proiectează în creația noastră viitoare:

„De ce plăcerile trecute se impun imaginației noastre cu infinit mai multă intensitate decît în momentul trăirii lor? . . . Cînd ne amintim de emoțiile inimii, se întîmplă același lucru ca atunci cînd facultatea creatoare apelează la gîndire pentru a da viață lumii reale și a obține tablouri din imaginație. Ea compune, adică idealizează și selectează"*.

Într-adevăr, imaginația își alege din amintirile lumii vizibile, din care memoria noastră a făcut un imens stoc de semne, bun comun al tuturor oamenilor, dar îi mai rămîne să le prezinte, să le combine în așa fel încît să sugereze ceea ce există în suflet doar virtual . . . După ce-a observat lucrurile, „după ce și le-a însușit într-o oarecare măsură", nereținînd decît „ceea ce conțin ele ca spirit și sentiment", imaginația își începe opera de creație. „Ceea ce la marii artiști numim *creație* nu e decît un mod caracteristic fiecăruia de a vedea, de a coordona și de a reda natura"** (fig. 241).

Execuția își are și ea aportul ei: „Procesul de idealizare se face la mine aproape fără să știu, cînd copiez din nou o compoziție născocită de mintea mea. Această a doua ediție e totdeauna corectată în sensul apropierii de un ideal necesar"***.

În definitiv, „adevăratul pictor este acela la care imaginația vorbește înainte de orice" și vorbește pentru a face cunoscut „acel *mic univers* pe care omul îl poartă în el"****.

Rezultatul acestui efort îl aflăm în operă. Baudelaire îl rezumă:

„Delacroix pornește așadar de la principiul că un tablou trebuie în primul rînd să exprime gîndirea intimă a artistului, care domină modelul, după cum creatorul domină creația".

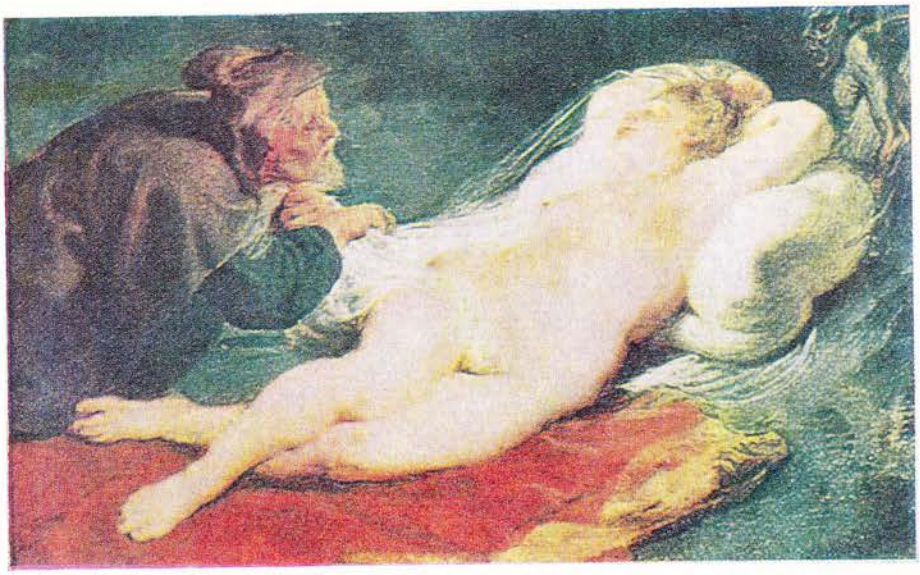
IDEALUL LUI INGRES ȘI AL LUI DELACROIX – Acest „gînd intim" este ceea ce Delacroix numește *ideal*. Dar trebuie să fim atenți căci termenul este echivoc. Pentru el, *idealul* nu e defel, în sensul platonician, o perfecțiune supremă și anonimă, ridicîndu-se deasupra oricărei particularități. El reflectă, dimpotrivă, ideea proprie pe care un artist și-o face despre lume, modul cum gîndește și simte el. Filozofia germană s-a ocupat de această problemă. Idealizarea devine atunci o muncă neștiută prin care ceea ce primim din lumea exterioară, cu iluzia obiectivității, se impregnează de propria noastră sensibilitate, e dominat de ea, grație memoriei și mai ales imaginației. Nimic comun între acest „ideal" fără de care „nu există nici pictor, nici desen, nici culoare" și „idealul de împrumut" pe care imitatorii „îl vor învăța la școală și care le va stîrni ura față de model"*****. Nimic comun cu acel „ideal fragmentat pe care-l poate înfățișa natura"****** ! Nici copie a unor tipuri fixe, nici copie a realului, ci izbucnire a imaginației proprii, aceasta e calea pe care orice mare pictor o definește cît se poate de limpede.

Această dublă și ireconciliabilă definiție a cuvîntului „ideal" care la Ingres definește un principiu perfect, unic și comun tuturor, iar la Delacroix manifestarea cea mai intimă a emoțiilor fiecărui individ, se reazimă pe conflictul dintre căutările plastice, pe de-o parte, și căutările expresive de cealaltă parte, pe care prea multe doctrine estetice le preconizează într-un mod contradictoriu, potrivit diferitelor temperamente (fig. 242 și 243).

---

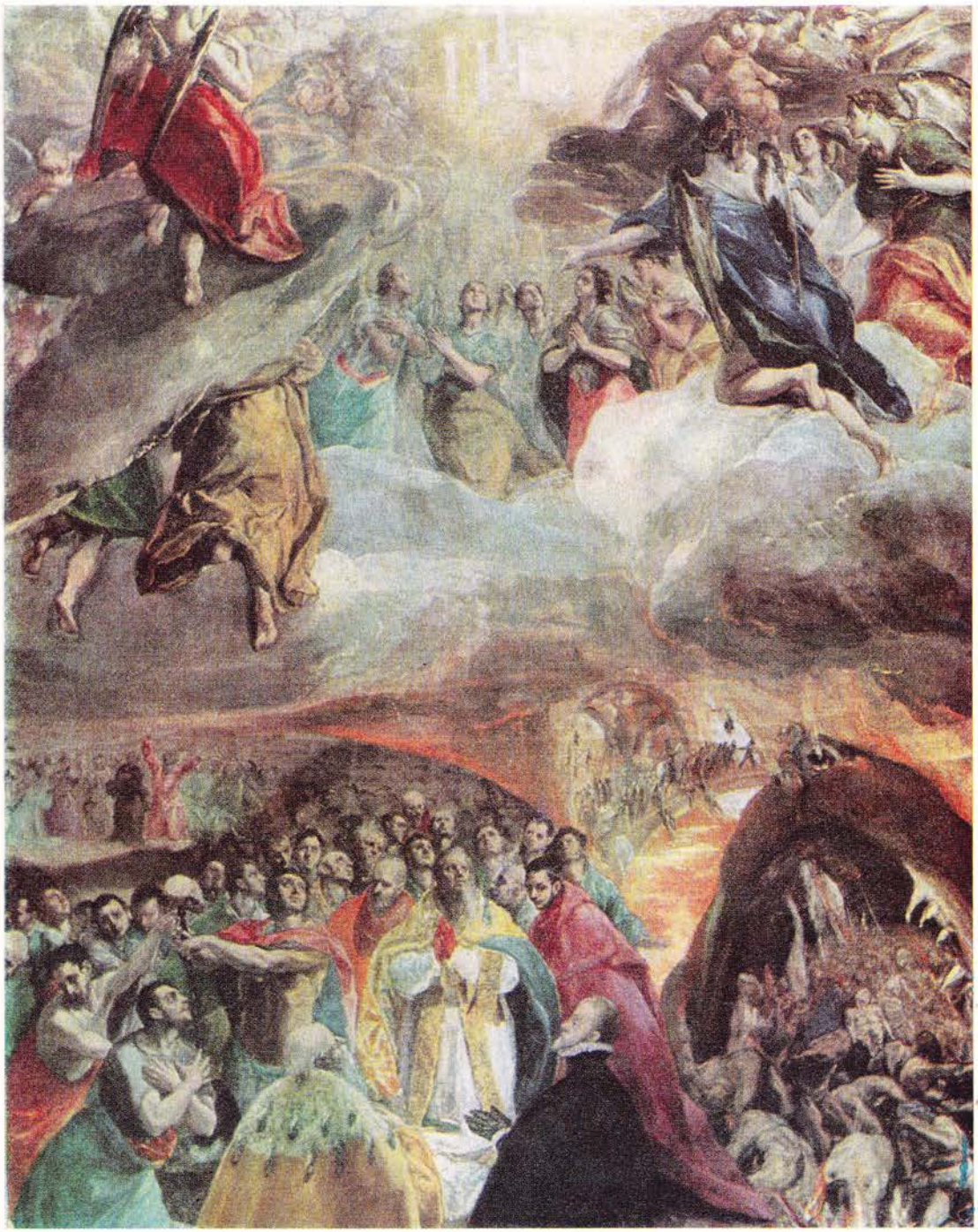
* DELACROIX, *Oeuvres littéraires*, I, p. 114.
** DELACROIX, *Jurnal*, II, ed. Meridiane, 1977, p. 197 (1 martie 1859).
*** *Jurnal*, I, ed. Meridiane, 1977, p. 136 (12 octombrie 1853). (N.tr.)
**** *Jurnal*, II, ed. Meridiane, 1977, p. 39 (11 septembrie 1855). (N.tr.)
***** *Correspondance*, II, p. 388. Scrisoare către Léon Peisse (15 iulie 1849).
****** *Jurnal*, I, ed. Meridiane, 1977, p. 136 (12 octombrie 1853). (N.tr.)

VIII. Velázquez. *PORTRETUL INFANTEI MARIA-MARGHERITA.*
În jurul anului 1600. Detaliu. Muzeul Prado, Madrid. (O replică există la muzeul din Viena).

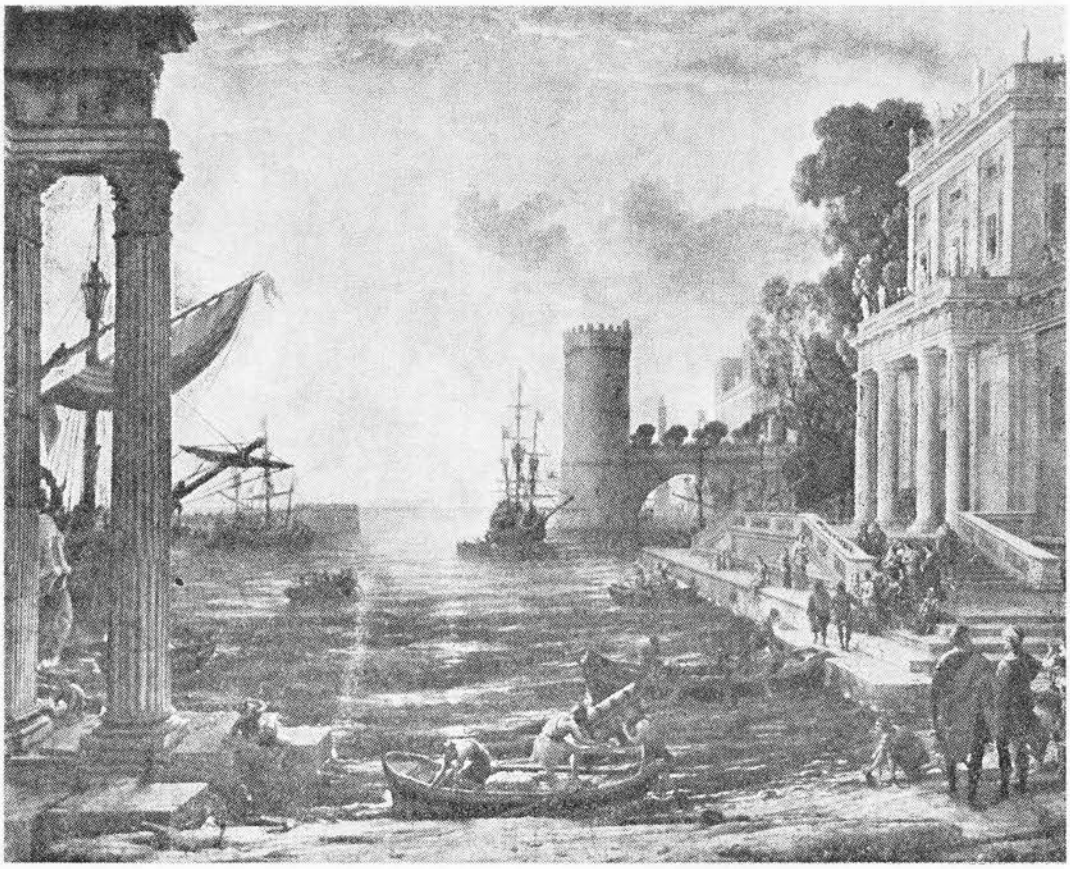


IX. Rubens. *ANGELICA ȘI SIHASTRUL.*
În jurul anului 1625. Kunsthistorisches Museum, Viena.
Renoir. *ODALISCĂ PE O SOFA.*
Colecție particulară.

X. El Greco. *VISUL LUI FILIP II.*
În jurul anului 1576—1577. Detaliu. Mînăstirea Escorial.



XI. Rafael. *SFÎNTUL MIHAIL DOBORÎND BALAURUL.*
1517—1518. Muzeul Luvru, Paris.



„Ceea ce la marii artişti numim creaţie *nu-i decît un mod caracteristic fiecăruia de a vedea, de a coordona şi de a reda natura" (Delacroix).*

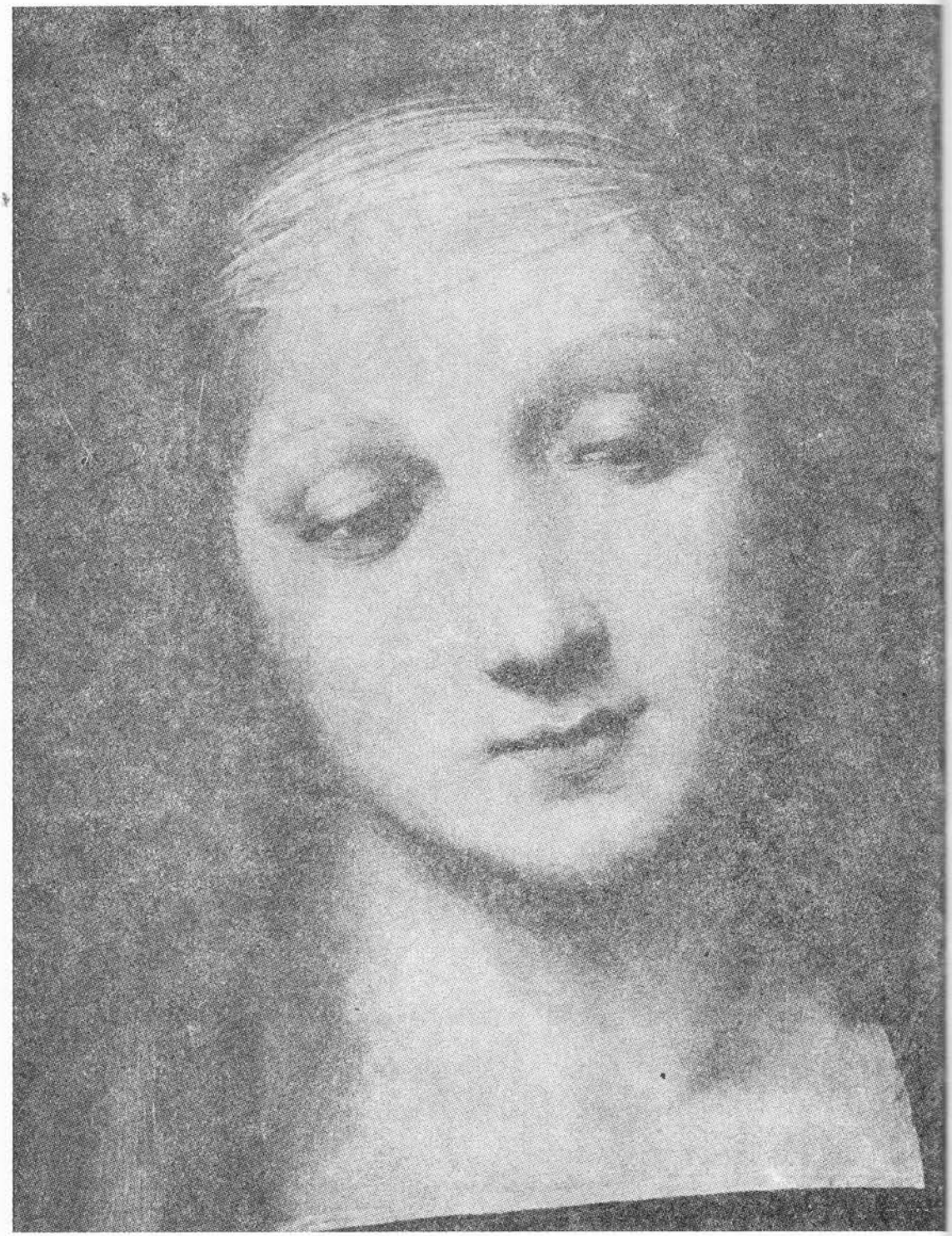
241. CLAUDE LORRAIN. *ÎMBARCAREA REGINEI DIN SABA.* National Gallery, Londra.

Nici chiar Delacroix nu poate rezista plăcerii de a lua în zeflemea concepţia adversarilor săi, dar în felul acesta ne ajută s-o distingem mai bine de a sa: „S-au îndîrjit cu toţii să nu vadă decît în linii *frumosul faimos* care unii îl văd în linia şerpuitoare iar alţii în linia dreaptă . . . Aceştia nu vor să vadă proporţia, armonia decît între linii . . . singurul judecător fiind compasul"*. Nu, „e deci mult mai important pentru artist să se apropie de idealul pe care-l poartă în el şi care-i este propriu" **.

Arta modernă a fost pătrunsă de această doctrină, transmisă prin intermediul simbolismului şi al lui Gauguin. Exprimînd programul noii Şcoli, într-un celebru articol din *Mercure de France,* Albert Aurier nu făcea decît să-l rezume pe Delacroix: „Opera de artă, spunea el la rîndul său, va fi ideistă, deoarece idealul ei unic va fi exprimarea ideii; simbolistă deoarece va exprima această idee cu ajutorul formelor . . ."

Din momentul în care pictorul începe, cu ajutorul imaginilor din lumea exterioară, să comunice conţinutul vieţii interioare, el se întemeiază pe corespondenţele lor, pentru a relua termenul baudelairian. El ne introduce într-un

* *Correspondance,* II, p. 388. Scrisoare către Léon Peisse.
** *Jurnal,* v. I, ed. Meridiane, 1977, p. 136 (12 octombrie 1853). (N.tr.)



Pentru pictorul clasic, idealul reprezintă o perfecțiune supremă desprinsă de orice particularitate.
242. RAFAEL. *MADONA MARELUI DUCE*. Detaliu. Galeria Pitti, Florența.

domeniu mai complex, domeniul adevăratului simbolism, involuntar, care leagă strîns ceea ce vedem de ceea ce simţim şi care, din acest motiv, îl exprimă cu ajutorul primului pe cel de-al doilea. Opera de artă poate să devină astfel deţinătoarea celor mai mari bogăţii interioare. Comentatorul ei are tot dreptul să le caute şi să le aducă la lumină, fără a se expune reproşurilor literaturii; e de ajuns să le afle exclusiv în limbajul formelor şi al culorilor. Maurice Barrès a sesizat foarte bine: „Nu exagerăm niciodată acordînd un sens nelimitat operelor create de genii. Aceşti neobosiţi luptători n-au o cunoaştere explicită a ideilor care-i însufleţesc . . . Dar în fine, fie că sînt sau nu conştienţi de ele, aceste forme frumoase şi aceste culori emoţionante, atît de profund studiate, au un puternic sens spiritual" *.

Putem explica, dealtfel, în modul cel mai concret originea acestei forţe expresive care pentru orice mare artist va avea consecinţe atît de importante.

CULOAREA ŞI MAGIA EI – După cum studiul plasticii cere să se pună în prim plan problemele liniei şi ale formei, tot aşa studiul expresiei cere o prioritate a culorii. Nu există ceva mai semnificativ pentru sensibilitate.

Să luăm exemplul cel mai concludent, culoarea roşie. Ea este legată de o impresie de ardoare, de intensitate. Este dominanta pictorilor care rămîn pentru noi interpreţii majori ai vieţii, ai izbucnirii în toată splendoarea ei, ai înfloririi ei senzuale, fie că se numesc Rubens, Fragonard sau Renoir. Prin ce fatalitate interioară au făcut din ea baza armoniilor lor? Spiritele prea pozitive refuză să vadă aici altceva decît o întîmplare. Să examineze mai întîi problema din punct de vedere strict material! (planşa IX).

E lucru dovedit astăzi că roşul are un raport biologic cu forţa vitală. Se cunoaşte rolul provocator pe care-l are asupra taurului, căruia îi trezeşte o furie oarbă; s-a descoperit recent că aceasta este în legătură cu activitatea sexuală a animalelor. Profesorul Jacques Benoit a arătat ce rol preponderent joacă asupra acestei activităţi lumina, studiind stimularea pe care o exercită asupra glandelor genitale ale raţelor, pînă la declanşarea unei pubertăţi precoce. Or, scrie el, „tocmai lumina şi nu căldura care ar putea s-o însoţească exercită acţiunea mai sus arătată. Radiaţiile ultraviolete, albastre, violete, galbene şi infraroşii sînt inactive. Radiaţiile *portocalii şi roşii* sînt foarte active".

Dacă lumina colorată acţionează în parte la nivelul retinei, ochiul nu este totuşi indispensabil declanşării „reflexului hipofizosexual". Procedînd la enuclearea animalului, profesorul Benoit a putut să constate „pătrunderea deloc neglijabilă a razelor vizibile de mari lungimi de undă, a razelor roşii active, în profunzimea capului, prin piele, părţile moi şi craniu, pînă în regiunea hipotalamică a creierului" **. Astfel o anumită culoare se dovedeşte a avea o acţiune directă, aproape mecanică, determinată, asupra centrilor nervoşi şi, prin urmare, asupra vieţii afective.

Ceea ce este valabil la animalul condiţionat încă de instinct şi de automatismele sale fiziologice, este evident depăşit de complexitatea fiinţei umane. Rolul conştiinţei devine preponderent. Dar şi pe acest plan, valoarea simbolică a roşului apare cu evidenţă. Noţiunea generală de culoare nu s-a degajat decît progresiv dintr-un ansamblu de experienţe sensibile particulare. În mod confuz, în umbră, ea rămîne legată de impresiile lăsate în sensibilitatea noastră de elementele care în natură sînt roşii. Roşul este evident legat de vederea sîngelui, semnul vieţii, dar şi semn al rănii, al brutalităţii, al cruzimii.

---

* *Le Mystère en pleine lumière*, p. 115.

** A se vedea mai ales comunicarea sa la Congresul Asociaţiei Fiziologilor de limbă franceză (mai 1950) şi în *Journal de Physiologie*, 42, pp. 537—541.

Aceste corespondenţe au fost dobîndite încă din preistorie. Prezenţa roşului pe oseminte sau a pudrei de hematit de aceeaşi culoare în recipiente depuse în interiorul mormintelor din cele mai vechi timpuri (din musterian), urmele de roşu care mai dăinuie pe unele statuete de tipul Venus aurignacian (Willendorf, Laussel) arată că omul din Neanderthal şi urmaşii lui înţelegeau să păstreze astfel sau să fixeze prin magie viaţa şi virtuţile sale.

Ar fi uşor să verificăm dacă acelaşi lucru se întîmplă şi cu celelalte culori. Simbolistica lor tradiţională şi deosebit de constantă nu face decît să ratifice şi să codifice raporturile care s-au stabilit la început în mod aproape fatal între ele şi elementul a cărui manifestare păreau că sînt: albastrul cu cerul sau apa, verdele cu vegetaţia în plină înflorire, galbenul cu focul şi lumina. Semnificaţia culorilor se explică astfel cu uşurinţă, fără să se facă simţită intervenţia unui esoterism suspect. Culoarea lui Marte a fost aşadar, şi nu e de mirare, roşul şi portocaliul, cea a Venerei născătoare, verdele deschis, cea a lui Jupiter, albastrul şi purpuriul. Veşmintele lui Isus în timpul predicii şi ale Fecioarei sînt azurii. Şi aşa la nesfîrşit . . .

Culorile exprimînd lumina şi cerul sînt întotdeauna solidare cu ideile de puritate, de virtute, de înţelepciune divină. Acest simbolism are baze atît de profunde şi universale încît îl vom regăsi, cu mici variante, identic, pretutindeni în lume şi în toate epocile. În Africa, de exemplu, la poporul Ewe, albastrul şi albul sînt culorile preferate de Dumnezeu şi în care se înveşmîntează preotul. Albastru şi alb, albastru şi galben, trezesc de asemenea ideea de cer şi de lumină. Din instinct, pictorul purităţii şi al perlelor, Vermeer, a făcut din această ultimă combinaţie armonia sa preferată *.

Tot astfel se cunoaşte locul pe care-l deţine galbenul în paleta lui Van Gogh. Or Émile Bernard, prietenul lui, a mărturisit: „Îl pasiona de asemenea galbenul, culoarea semnificativă a limpezimii divine . . .” **. Van Gogh era obsedat de aceste probleme. N-a scris chiar el: „Nu ştiu dacă cineva înaintea mea a vorbit despre culorile sugestive . . .” (Scrisoare către Théo, p. 539). Avea dreptate într-un fel: conştiinţa puterilor evocatoare ale culorii n-a apărut decît în veacul al XIX-lea. Şi tot lui Delacroix îi revine meritul de-a fi afirmat-o în textele sale.

TEORIA SIMBOLISTĂ ŞI CULOAREA – Omul care spunea despre pictură: „Răscoleşte sentimentele pe care cuvintele nu le pot exprima decît în mod vag . . .” ştia că această minunată însuşire se datoreşte în mare măsură culorii: ea n-are nici un *sens* pentru gîndire, spre deosebire de subiect, de formă, de linie care, aşa cum am văzut, se adresează în primul rînd acesteia dar are o mare putere asupra sensibilităţii. Cu ea, nu încape nici un echivoc, nu poţi suplini carenţa unei emoţii printr-un subterfugiu de inteligenţă: ea nu e decît simţită. Va fi aşadar cu prioritate mesagera sufletului artistului, săgeată sclipitoare ce se împlîntă în inima privitorului.

La 6 iunie 1851, în *Jurnalul* său, Delacroix observa în legătură cu tablourile lui La Sueur de la Luvru: „Contrar părerii curente, culoarea are, după mine, o forţă mult mai misterioasă şi poate mai puternică; ea acţionează, la drept vorbind, fără ştirea noastră.” Ea acţionează asupra inconştientului nostru, am spune noi astăzi. Cincizeci de ani mai tîrziu, în scrisoarea sa către André Fontainas din martie 1899, Paul Gauguin, a cărui gîndire dealtfel datorează atît de mult creatorului *Femeilor din Alger*, continua această analiză: „Culoarea, care este vibra-

* Să mi se îngăduie, pentru a fi scutit de alte detalii, să fac trimitere la studiul meu „La poétique de Vermeer”, adăugat la *Vermeer* de A.B. de VRIES, Paris 1948, p. 109 şi urm.

** ÉMILE BERNARD, *Van Gogh raconté . . .*, p. 183.

Pentru pictorul pasionat, idealul exprimă conformitatea cu maniera sa cea mai intimă de a simți.

243. Correggio. *ANTIOPA*. Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

ție ca și muzica, e capabilă să atingă ceea ce e mai genial și totuși mai vag în natură: forța ei interioară."

Cum se vede, Gauguin presimțea deja ceea ce ne arată astăzi știința. L-am văzut pe profesorul Benoit dovedind acțiunea fiziologică a roșului asupra ani-

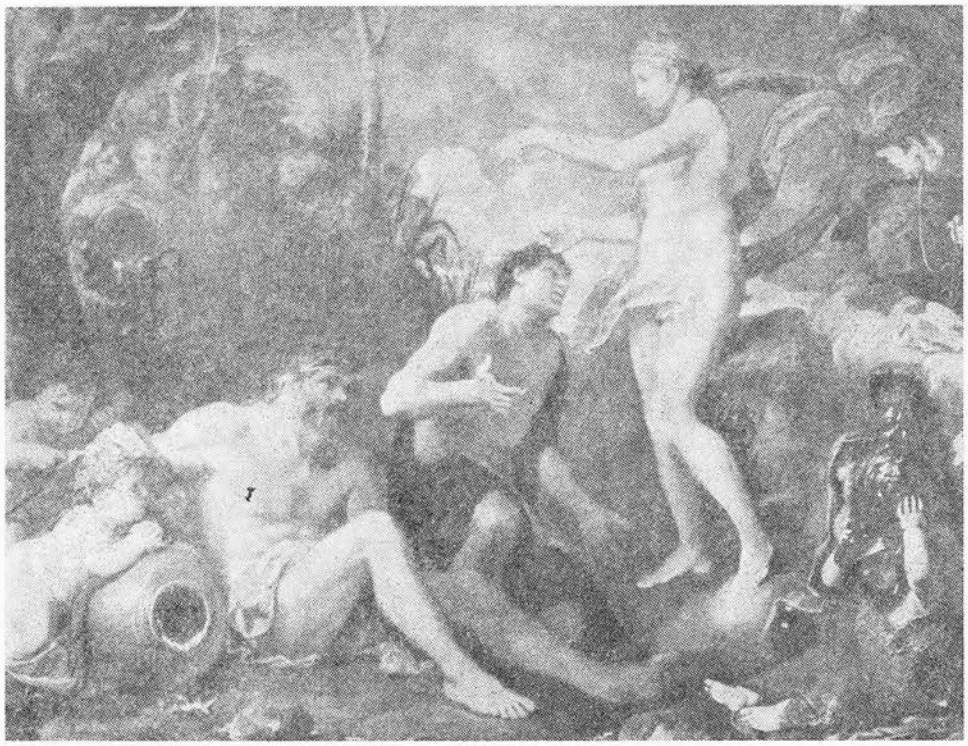
malelor; lucrările lui Felix Deutsch au scos în evidenţă faptul că într-adevăr culorile au efecte biologice asupra organismului şi, mai cu seamă, o acţiune reflexă asupra sistemului vascular. El explică: „Excitaţiile afective care se manifestă prin variaţii ale presiunii sanguine şi ale pulsului sînt produse de asociaţiile de idei . . . Aceste asociaţii superficiale vor implica amintiri mai profunde, ceea ce explică emoţia în faţa culorilor." Ştiinţa vine astfel să confirme ceea ce ne dezvăluie arta. Nu acelaşi lucru îl postula şi Delacroix atunci cînd remarca în *Jurnalul* său, la 2 ianuarie 1853: „Prin imaginaţie culoarea sporeşte efectul tabloului"?

În urma impulsului dat de el, simboliştii vor deveni tot mai conştienţi de aceste raporturi tainice care se declanşează în lanţ prin vibraţiile nervului optic. În 1885, într-o scrisoare către Schuffenecker, trimisă de la Copenhaga la 14 ianuarie, Gauguin căuta să clarifice teoria ce începea să se contureze: „Uneori mi se pare că sînt nebun şi totuşi cu cît mă gîndesc mai mult seara în pat, cu atît mai vîrtos sînt încredinţat că am dreptate. De multă vreme, filozofii examinează fenomenele care ni se par supranaturale şi a căror *senzaţie* totuşi o avem. Totul se află cuprins în acest cuvînt." A simţi un lucru înainte de a-l putea explica e caracteristic, ne spune el, marilor artişti, „oamenilor la care senzaţia e formulată cu mult înaintea gîndirii".

Cu mîndria de a aborda o problemă neexplicată, dacă nu inexplicabilă, Gauguin constată că senzaţiile noastre au o încărcătură mult mai mare de forţă sensibilă decît par a avea: „Toate cele cinci simţuri ale noastre ajung *direct* la creier, impresionate de o infinitate de lucruri pe care nici o educaţie nu le poate distruge. Trag de aici concluzia că există linii nobile, mincinoase etc. Linia dreaptă redă infinitul, curba limitează creaţia, fără a mai socoti numerele fatale. Culorile sînt şi mai grăitoare, deşi mai puţin numeroase decît liniile, ca urmare a puterii lor asupra ochiului. Există tonuri nobile, altele comune, armonii calme, mîngîietoare, altele care te incită prin îndrăzneala lor. Într-un cuvînt, vedem în grafologie linii ce trădează oamenii sinceri sau altele, mincinoşii; de ce liniile şi culorile n-ar reda şi caracterul mai mult sau mai puţin grandios al artistului? . . . Cu cît înaintez, cu atît stărui în sensul traducerii gîndirii prin cu totul altceva decît prin literatură; vom vedea cine are dreptate." Observaţi la Rafael, adaugă el: „în tablourile sale, există acorduri de linii de care nu ne dăm seama, căci tocmai partea cea mai intimă a omului e învăluită". Lui Gauguin îi revine onoarea de a fi conceput primul, încă de la începutul carierei sale, cu o asemenea forţă, o interpretare atît de nouă a artei şi a acţiunii acesteia.

Mare admirator al lui Delacroix, un moment, aflat şi sub influenţa lui Gauguin, Van Gogh va avea aceleaşi preocupări şi va căuta, şi el, să le elucideze. Culoarea e cea care-l atrage în primul rînd; revine fără încetare la ea în scrisorile sale către Théo, mai ales în cele de la sfîrşitul anului 1888, pe care l-a petrecut la Arles. Aşa cum ne mărturiseşte, e obsedat deopotrivă de „studiul culorii şi de greutăţile materiale. Sper întruna să descopăr ceva în această privinţă". Ceea ce caută e secretul puterii ei magice: „Să exprimi dragostea a doi tineri prin îmbinarea a două culori complementare, contopirea şi contrastul lor, vibraţia misterioasă a tonurilor apropiate. Să redai o frunte gînditoare prin strălucirea unui ton deschis pe un fond întunecat. Să exprimi speranţa printr-o stea, înfocarea unei fiinţe prin razele soarelui la asfinţit" (Scrisoarea 531). La fel, cîteva zile mai tîrziu, la 8 septembrie, exclama: „Am căutat să redau cu ajutorul verdelui şi al roşului teribilele patimi omeneşti." Şi precizează: „E o culoare neadevărată din punct de vedere al realităţii imediate, al *trompe-l'œil*-ului, dar e o culoare ce sugerează o emoţie oarecare, un temperament înfocat."

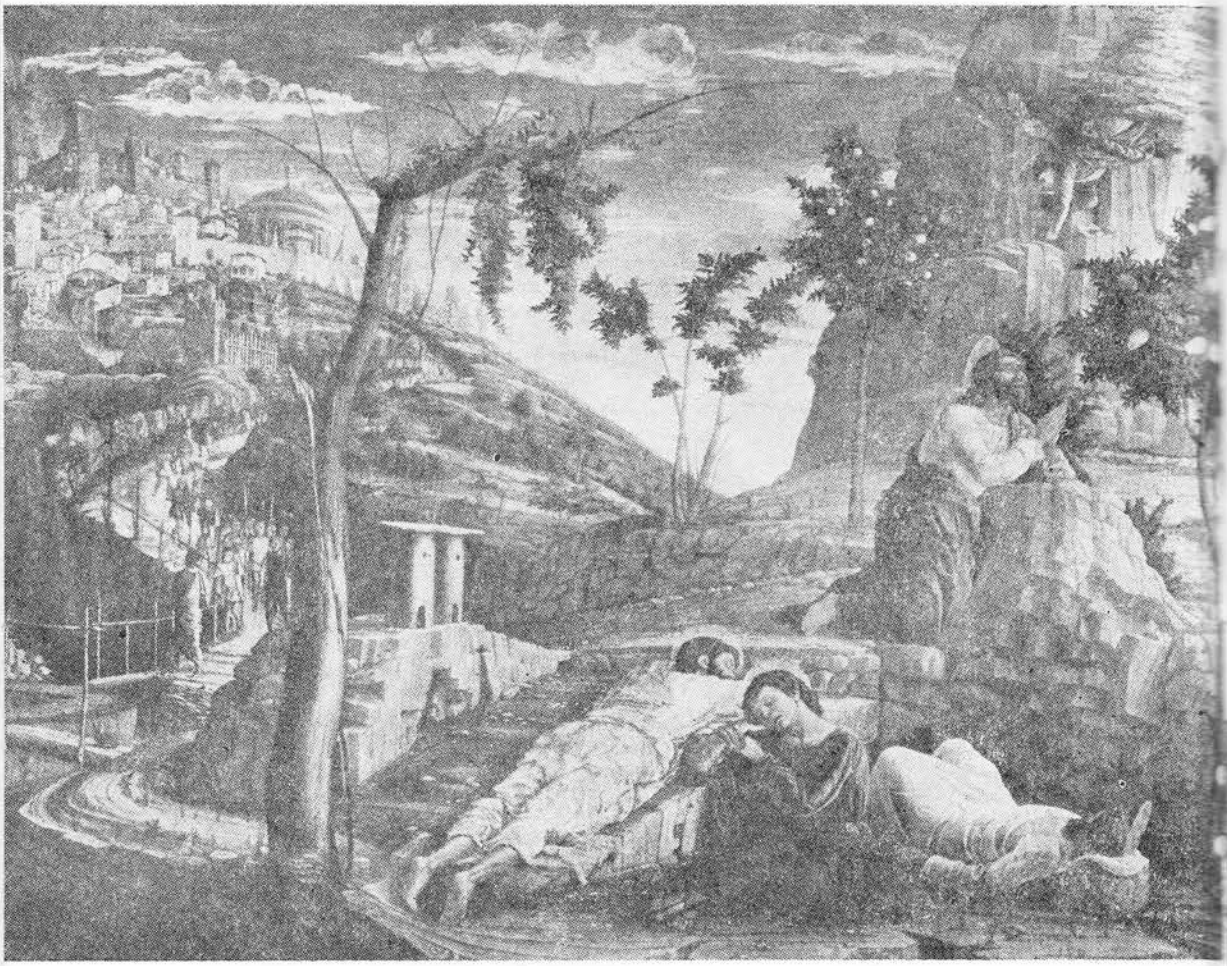
Dar Baudelaire, confidentul lui Delacroix, nu remarcase acelaşi lucru înaintea lui? Pentru el roşul şi verdele constituiau armonia fundamentală a maestrului romantic.



244. CHARLES LE BRUN. *VENUS ŞI ENEA*. Muzeul din Montreal.

Cu cît o compoziţie ce urcă spre dreapta impune ideea de acţiune şi elan, cu atît o alta ce coboară spre stînga sugerează reveria nostalgică.

245. WATTEAU. ÎMBARCAREA *SPRE CITERA*. Muzeul Luvru, Paris.



Viziunea lui Mantegna creează un univers ce pare tăiat în silex şi marmură.
246. MANTEGNA. *AGONIA DIN GRĂDINA GHEŢIMANI.* Muzeul din Tours.

. . . lac de sînge şi plin de răii îngeri,
Pe care-atîrnă umbră de codru cu brazi verzi.

El aplica imaginilor izvorîte din cuvînt puterea pe care o aflase în imaginile create de penel. Se explică în *Expoziţia din 1855* unde, analizîndu-şi poemul *Farurile*, arăta că prin ,,lac de sînge" a vrut să evoce ,,roşul" iar prin ,,codru cu brazi verzi: verdele, culoarea complementară roşului". Căci, nota el, ,,s-ar spune că această pictură, asemenea vrăjitorilor şi hipnotizatorilor, îşi proiectează gîndirea la distanţă. Acest fenomen ciudat ţine de puterea culorii, de acordul perfect al tonurilor şi de armonia (prestabilită în mintea pictorului) între culoare şi subiect. S-ar părea că această culoare (iertate fie-mi subterfugiile de limbaj pentru a exprima idei foarte delicate) gîndeşte pentru ea însăşi, independent de obiectele pe care le înveşmîntează. Apoi admirabilele acorduri ale culorii duc adesea cu gîndul la armonie şi la melodie, şi impresia cu care rămînem de la aceste tablouri este adeseori muzicală".

Impresie pe care desigur Delacroix n-a creat-o primul. Înaintea lui, toţi marii pictori au ştiut să-şi exprime sufletul prin intermediul culorii. Dar Dela-

croix, ajuns la apogeu, a cucerit cu luciditate şi admirabilă inteligenţă puterile de care predecesorii săi, geniali din instinct, le-au folosit numai. Dezvăluind inteligenţei acest secret, care înaintea lui era lăsat doar în seama sensibilităţii, el a fost unul dintre cei care au făcut pictura mai conştientă de ea însăşi.

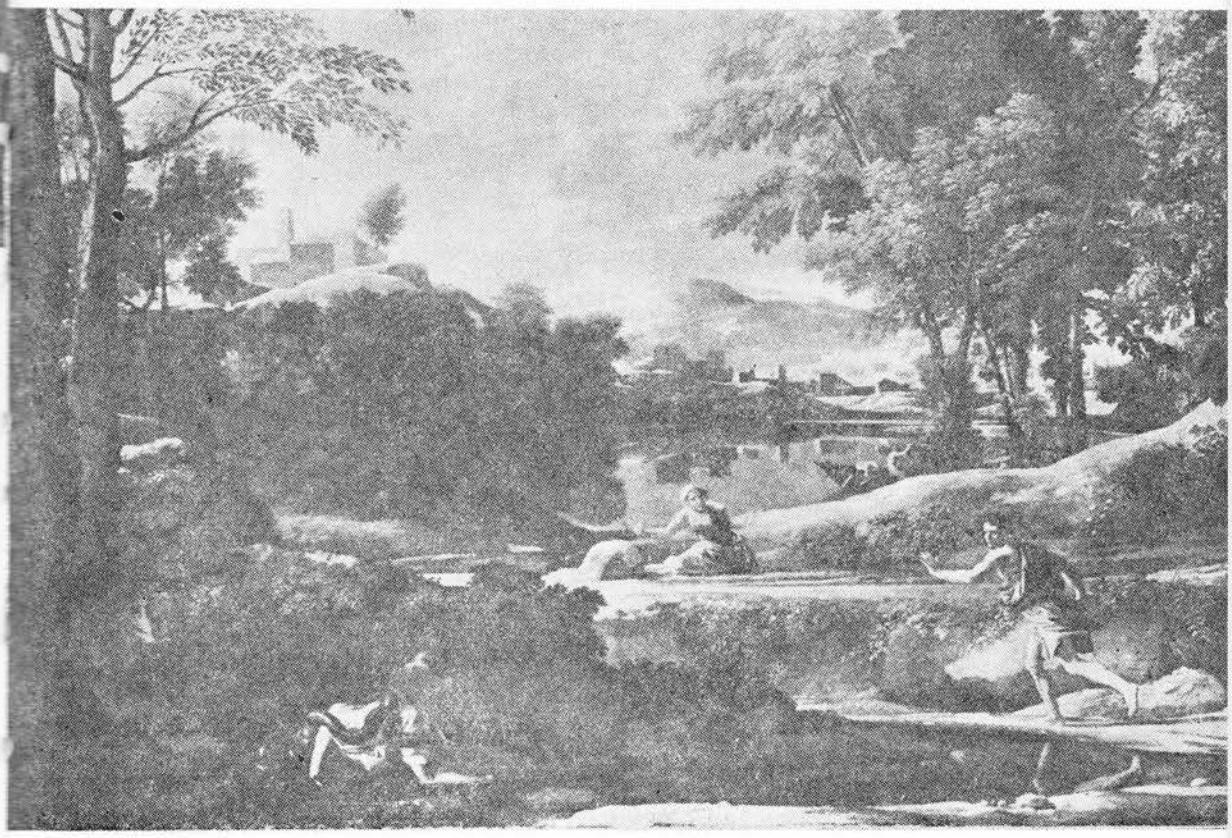
SIMBOLISTICA LINIEI ŞI A SPAŢIULUI – Culoarea este, după cum am văzut, îndreptăţită cu precădere să se adreseze direct sufletului în limbajul emoţiilor, linia, a cărei principală misiune e totuşi de a contribui la înţelegerea formelor, nu e lipsită de forţă sugestivă. Gauguin a presimţit acest lucru.

Şi aici totul este legat de primele noastre impresii; din copilărie, am fost izbiţi de contrastul dintre materia supusă legii gravitaţiei şi dintre aerul ce pare, dimpotrivă, să scape dominaţiei sale. Imaterialul, deci ceea ce nu are nici volum, nici masă, apare asociat cu viaţa spirituală; iar aceasta devine contrariul apăsării. Tot ceea ce se ridică, tinde spre verticală, pare semnul unei eliberări de lumea pozitivă, a unei evaziuni spre realităţile divine. Din instinct, Dumnezeu este plasat în cer, spre deosebire de puterile răului, îngropate în inima pământului. Elevare, josnicie, aşa se exprimă la figurat limbajul. Arta gotică, prin elanul ei ascendent, apare ca expresia însăşi a forţei mistice.

Triunghiul, stabilind raportul cel mai judicios între diferitele direcţii puse în cauză, devine imaginea echilibrului şi a raţiunii. A fost astfel figura geometrică

Poussin pare că plămădeşte intruna mase dense şi suple de pământ sau de frunziş.

247. POUSSIN. *OMUL CU ŞARPELE.* Detaliu. National Gallery, Londra.



preferată de geniul grec, care a făcut din el frontonul templelor sale, sau de Renaştere, căreia i-a furnizat schema preferată de compoziţie.

Cu orizontala încetează orice încercare a vieţii de a-şi face apariţia; ea este poziţia trupului fără viaţă, a cadavrului inert. Arta egipteană, care a ales-o ca dominantă, reprezintă în ochii noştri sensul eternului şi al imuabilului sub aspectul cel mai lugubru. Acelaşi lucru se întîmplă cu orice altă formă: cercul închis în jurul nucleului său, identic pretutindeni cu sine însuşi, ce este dacă nu imaginea perfecţiunii? (fig. 215).

Astfel se conturează o întreagă simbolistică a culorilor, a formelor, dar şi a spaţiului şi a direcţiilor sale, care ar merita să fie studiată în detaliu. Ar trebui să folosim aceeaşi metodă şi să pornim de la experienţele umane elementare şi atavice care au determinat o dată pentru totdeauna importanţa lor. În aceeaşi scrisoare către Schuffenecker, Gauguin a avut o uimitoare intuiţie a acestei simbolistici: „În realitate, nu putem vorbi de ‚margini'; potrivit sentimentelor noastre, liniile din dreapta înaintează, cele din stînga se retrag. Mîna dreaptă loveşte, stînga se apără".

Această frază a lui Gauguin prefaţează în mod strălucit toată simbolistica spaţiului, de care se ocupă psihologia modernă şi a cărei dezvoltare datorează atît de mult lui Max Pulver. Dreapta, asociată, pentru imensa majoritate a oamenilor, ideii de braţ activ, este benefică; stînga, aşa cum am văzut, este ineficientă şi deci malefică. Scrierea adaugă o nouă experienţă a spaţiului. Pentru Occidental, dreapta spre care se avîntă linia devine expresia viitorului, în timp ce stînga reprezintă trecutul, ceea ce este dobîndit, înfăptuit.

Tatăl şi mama, înzestrat fiecare cu complexul afectiv pe care-l reprezintă în ochii copilului şi pe care psihanaliza l-a subliniat atît de amplu, vor îmbogăţi şi mai mult această simbolistică a spaţiului; mama, origine, de care copilul nu se desprinde, pentru a-şi cuceri independenţa, decît printr-o lentă înţărcare mentală, va fi solidară cu trecutul, cu stînga, în timp ce tatăl, modelul propus dintotdeauna pentru ambiţia de a creşte, de a deveni bărbat, e semnificativ pentru viitor, asociat cu dreapta. O scurtă expunere poate doar să schiţeze direcţia luată de aceste căutări.

De ce, din *Îmbarcarea spre Citera*, care n-ar trebui să fie decît o promisiune de fericire, emană o atît de nostalgică melancolie? Insula e un miraj pe care barca speranţei nu-l va putea atinge. În mod insidios, cortegiul îndrăgostiţilor se abate spre stînga şi, după o uşoară tresărire iniţială, cade ca o ghirlandă scăpată jos. Zborul triumfător din *Aurora* lui Guide, irezistibila veselie din *Chermeza*, tensiunea gîfîită din *Meduza*, înviorîndu-se la vederea corăbiei salvatoare, sau privirea lui Enea ce se ridică plină de adoraţie spre Venus, într-o pînză mai puţin cunoscută, trasează o diagonală ascendentă spre dreapta (fig. 244 şi 245).

SIMBOLISTICA MATERIEI – La rîndul lor, elementele intră în ciclu. Apa, aerul, pămîntul, piatra corespund experienţelor noastre iniţiale, profund ancorate în noi prin multiplele lor repetări. Sînt deci şi ele încărcate de semnificaţii sensibile; fiecare are pentru noi o adevărată personalitate faţă de care simţim afinitate sau repulsie. Într-o magistrală suită de studii, Bachelard a arătat ce analogii intime putem stabili între noi şi principalele stări ale materiei. De ce nu şi-a aplicat perspicacitatea şi la pictură? *

Vechile credinţe care legau orice individ de un element, tot aşa cum îl legau de o culoare, de o piatră sau de o planetă, în numele astrologiei, nu făceau decît să ratifice raporturi profunde şi manifeste. Ne-ar fi uşor să ară-

* În studiul său despre H. de Waroquier, el conchidea astfel: „Există numeroase probe în sensul că o imaginaţie completă trebuie să-şi închipuie nu numai culorile şi formele, dar şi materia în virtuţile ei elementare" (1952).

248. Fragonard. *SCENĂ CÎMPENEASCĂ.* Colecţia Élie de Rothschild.

Natura întreagă, aşa cum o vede Fragonard, pare să se prefacă în valuri înspumate sau în volute de vapori.

249. Fragonard. *FEMEI SCĂLDÎNDU-SE.* Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

tăm că fiecare pictor, înzestrat cu o personalitate puternică, acordă în universul său un loc preponderent, uneori aproape exclusiv, unui aspect preferat din natură.

El acţionează la fel ca şi poetul. Cît de revelatoare e atracţia lui Baudelaire pentru materiile sterile:

Proporţiile pe care orice artist le dă în chip spontan personajelor sale reflectă natura lui profundă, trivială, aristocratică, mistică etc.

250. Teniers cel Tînăr. *TOAMNA*. National Gallery, Londra.
251. Van Dyck. *ABATELE SCAGLIA*. Muzeul din Anvers.
252. El Greco. *SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL*. Young Memorial, San Francisco.

Gonisem din acel spectacol
Iregularul vegetal.

Şi-acum vedeam plin de mîndrie,
Cum în tabloul meu încape
O molcomă monotonie
De marmură, metal şi ape . . .

Vis parizian

În acelaşi timp, vrea să încremenească şi apa:

Şi mari şuvoaie-apăsătoare
Ca lungi perdele de cristal . . .

Unul din comentatorii lui aduce în sprijin o altă confesiune din scrisoarea care însoţea *Le Crépuscule du Soir* : „Ştiţi că sînt incapabil să mă emoţionez în faţa vegetaţiei . . .”

Secolul al XV-lea italian, mai ales Şcoala de la Ferrara, anumiţi pictori veneţieni, precum şi Mantegna dovedesc o voinţă fermă şi implacabilă, gustul pentru precizie datorat obsesiei pietrei. Mantegna taie bucuros în piatră prisme şi faţete, transformînd-o în substanţa esenţială a lumii: faleze canelate, stînci ascuţite, peşteri cu pereţii sfărîmaţi, pietriş pe drumuri desfundate, îi întregesc peisajele, înălţîndu-şi formele tăioase. Mai mult, un surprinzător mimetism se degajă din întreaga natură: platoşele, stofele, pînă şi carnea par săpate uniform în această universală pietrificare. În faţa operei sale, mult mai mult decît în faţa operei contemporanilor noştri de la *Forces Nouvelles*, ne ducem cu

gîndul, ca Waldemar George, la un „univers de cuarţ şi granit unde nu creşte nici o floare" (fig. 246).

Şi dimpotrivă, putem lăsa să ne scape faptul că Poussin este prin excelenţă un om al pămîntului? * Acest normand care, cînd i se cerea la Roma să vorbească despre cea mai frumoasă amintire ce ne-a rămas din lumea antică, se apleca, după mărturisirea lui Bellori, să strîngă „printre firele de iarbă puţin pămînt cu resturi de var, firimituri de porfir, praf de marmură" spunînd: „Ţineţi-l, duceţi-l în muzeul nostru şi spuneţi: Iată vechea Romă", omul acesta îşi desprinde cu greu personajele din glia originară. Cioplite ţărăneşte, mîinile puternice, picioarele solid înfipte în pămînt, negre ca ţărîna, se mişcă pe meleaguri pe care pictorul le scrutează cu drag în textura lor mănoasă, purtătoare a unei bogate vegetaţii (fig. 247).

Uneori, ca în *Peisajul* aflat la Chantilly, pictează cu o poftă păgînă. Pe iarba deasă întinde trupuri goale de femeie, iar ultima lui mare compoziţie va fi *Cele patru anotimpuri* în care biblia devine o preamărire a muncilor agricole. Nu e toată opera lui o imensă odă agrestă?

Să căutăm acum o stare mai fluidă a materiei şi-o vom găsi la Fragonard **. Universul se transformă în apă şi în vapori. Pictorul urmăreşte pretutindeni acest pretext: în desene ca şi în *Fîntînile ţîşnitoare* sau în *Jocuri de artificii*, în *Serbare la Saint-Cloud* sau în spiralele învolburate din *Serbare la Rambouillet*

* Se ştie că întîi îşi modela personajele din argilă.

** În remarcabila revistă „Les Cahiers techniques de l'Art", care apare la Strasbourg (nr. din 1947, p. 5—20), LUCIEN RUDRAUF, în studiul intitulat „Imaginaţie materială şi imaginaţie formală la Fragonard", a cercetat această temă cu multă pătrundere. Imediat după război, am abordat-o şi eu într-o conferinţă despre *Evoluţia materiei în pictură*.

Caravaggio pune în evidenţă părţile cele mai materiale ale trupului omenesc, mai ales picioarele.
253. CARAVAGGIO. *SFÎNTUL MATEI ŞI ÎNGERUL.* Muzeul din Berlin (tablou distrus în 1945).

(Fundaţia Gulbenkian), în norii de fum din *Visul cerşetorului*, *Danáe*, *Ocazia*, şi în atîtea alte opere . . . Trupurile goale din *Femei la scăldat* se desfată fericite în valuri, împroşcînd apa şi hîrjonindu-se.

Dar el invită şi celelalte regnuri din natură, pe cel mineral ca şi pe cel vegetal, să urmeze conformaţia unduioasă a lichidelor sau a norilor: în *Scena cîmpenească* din colecţia Rothschild, snopii de grîu devin valuri în maree; ste-

jarii puternici din *Renaud şi Armide* se rostogolesc şi se răsucesc cuprinşi parcă de-o vîlvătaie. Iar în *Oala cu lapte răsturnată* de la muzeul Cognac-Jay, ne aduce imaginea însăşi a acestei metamorfoze ce pare că vrea să dizolve orice materie pentru a o plămădi mai bine sub suflul fanteziei sale aprinse (fig. 248 şi 249).

Inteligenţa intră şi ea în joc, epilog al unor date instinctive pe care le percepe vag, adăugînd deducţii, adesea artificiale. Aşa se creează, la rîndu-i, simbolistica numerelor, fruct al unei evoluţii atît de complexe. Dar, de-acum înainte, sîntem antrenaţi într-o zonă mai contestabilă.

Dimpotrivă, simbolurile dictate de sensibilitate au în firea noastră temelii atît de solide încît nu comportă nici un abuz arbitrar cîtă vreme inteligenţa nu le supune jocurilor sale artificiale şi gratuite. Ele lasă chiar să se presimtă legi universale de formare ce explică persistenţa lor în civilizaţiile cele mai diferite şi mai lipsite de legături în timp ca şi în spaţiu. Ele ţin aşadar de natura omului şi de experienţa lui primordială de viaţă. Faptul de a le supune raţiunii, de a le sistematiza aduce un spor de fantezie şi de incertitudine.

SIMBOLISTICA UMANĂ – E de ajuns ca aceste elemente de care dispune pictorul să înceapă să se organizeze, să apară personajele, şi iată-ne în faţa unui nou instrument evocator. Pictorul, într-adevăr, le impune proporţii anumite ceea ce înseamnă deja o inconştientă luare de poziţie.

Jovialul şi teluricul Teniers născoceşte pitici, cu capul mare vîrît între umeri, mărginiţi ca şi viaţa lor mărginită la măruntele şi sordidele preocupări cotidiene: fumatul, băutura, dănţuitul . . . Caravaggio, a cărui artă este o vehementă răzvrătire împotriva convenţiilor idealiste ale Renaşterii, clădeşte tineri robuşti şi solizi, cu membrele puternice, cu pielea tăbăcită, brăzdată din cauza intemperiilor şi a loviturilor vieţii. Pictura, rezervată pînă acum eroilor şi zeilor, e luată cu asalt de oameni din topor (fig. 250).

Dar Van Dyck, acest nervos rafinat, printr-o predispoziţie spontană de a uşura materialitatea, alungeşte formele, închipuie siluete zvelte, mlădioase, de o suplete aristocratică. El Greco, mistuit de focul mistic, va dori personaje obsedate de speranţa desprinderii de pămînt; se vor undui, istovindu-se să ţîşnească spre înalturi (fig. 251 şi 252).

Şi corpul omenesc se poate folosi astfel de limbajul formelor. Acţionează şi alte asocieri: fiecare din părţile corpului se leagă mai cu deosebire de o activitate; faţa, mîinile, în care transpare şi acţionează inteligenţa, dobîndesc datorită ei un caracter nobil; fiind locul de contact cu viaţa sensibilă, ele capătă o intensitate comunicativă. Piciorul, dimpotrivă, care aderă la sol, baza purtătoare a trupului, instrumentul cel mai umil al echilibrului şi al mersului, suportă pecetea vulgarităţii.

Nu ne va mira, prin urmare, faptul că subtilul Van Dyck îndreaptă cu precădere lumina asupra figurilor şi asupra fusului fin şi palid al degetelor, în timp ce Caravaggio conferă o dură şi masivă consistenţă mîinilor bătătorite de muncile grele, sau picioarelor; îndrăzneşte să expună tălpile murdare de praf sau învîrtoşate de calozităţi în primul plan al unui tablou religios atît de însemnat cum este *Madona Pelerinilor* din biserica Sfîntul Augustin din Roma; sau le acordă o importanţă provocatoare în *Sfîntul Matei şi Îngerul*, care a fost distrus în muzeul din Berlin, în 1945. Importanţă neobişnuită, deoarece contemporanii au fost şocaţi ca de o grosolănie şi această primă versiune a fost refuzată: i s-a cerut s-o transforme, căci ea se făcea vinovată reprezentînd un sfînt „care-şi arată fără sfială picioarele". Bellori ne mărturiseşte că, tot aşa, *Fecioara cu pruncul strivind şarpele* a fost refuzat pentru că „scena era reprezentată într-o manieră josnică". Expresia care blamează nu întîlneşte, în imaginea folosită, ideea de *josnicie* în care se îmbină noţiunea morală şi poziţia

fizică, tocmai aceea care-l discredita pe Caravaggio pentru faptul că îndrăznea să înfăţişeze picioarele ca pe-o sfidare (fig. 253).

În faţa indicibilului pe care simte că e dator să-l exprime, pictorul dispune deci de semne de un ecou universal. El le va combina, le va grupa, le va întări şi nuanţa prin acţiunea lor reciprocă. Din tuşele acestea, apropiate cum sînt culorile pe o paletă, el va compune tenta precisă a sufletului său pentru a o aşterne sub ochii noştri. Din *rezultanta* tuturor acestor şocuri sensibile, pe care le orchestrează cu un instinct sigur, va ţîşni revelaţia lumii interioare, al cărei mesager este şi în faţa căreia ideile pălesc. În aceasta constă magia picturii.

Toate elementele pe care le-am analizat rînd pe rînd nu constituie decît cuvintele, vocabularul acestui limbaj neprevăzut. Rămîne să le organizăm, să le „asociem cu putere", pentru a face apel o dată mai mult la expresivele formule ale lui Delacroix.

PICTURA DEVINE CONŞTIENTĂ DE FORŢA SA – A trebuit totuşi să treacă mult pînă cînd artistul a devenit conştient de forţa şi îndatoririle limbajului care i-a fost încredinţat. Timp de secole, în Occident cel puţin, el s-a considerat doar un simplu ilustrator, obligat să transpună în imagini ceea ce, de altfel, se explica la fel de bine dacă nu mai bine prin texte. El nu vedea mai departe. Şi nici privitorul, înarmat cu eterna întrebare pe care n-a contenit s-o pună şi la care făceam aluzie la începutul acestui capitol: „Ce vrea să spună?"

Pe drept cuvînt, s-ar fi putut răspunde ceea ce Baudelaire exprima în legătură cu muzica, în *Mangeur d'opium* : „Mulţi oameni întreabă care sînt ideile pozitive incluse în sunete; aceştia uită sau mai bine zis ignoră că muzica, înrudită în această privinţă cu poezia, reprezintă mai mult sentimente decît idei; sugerează idei, ce-i drept, dar de fapt nu le conţine ca atare". *

Cultura noastră, îmbibată de raţionalismul scolastic al Evului Mediu, apoi de raţionalismul cartezian al secolelor clasice, şi-a închipuit cu greu că nu totul poate fi exprimat prin idei, ba chiar că se poate exprima ceva care nu este idee. Totuşi cei mai profunzi psihologi au întrezărit acest lucru. Toma din Aquino constată că, puse în faţa lucrurilor, „capacităţile noastre de cunoaştere" nu se mărginesc să caute „doar ceea ce ţine de adevăr ci, pe măsură ce se înfiripă o anume *desfătare*, graţie stării ideale a contemplaţiei, ele *se regăsesc în ea*". Însemna să se acorde imaginilor nu numai posibilitatea de a reprezenta şi identifica lucrurile, ci şi pe aceea de a stabili între ele şi noi un fel de simpatie, născută din contemplarea lor, o corespondenţă cu propriile noastre stări sufleteşti.

A fost totuşi nevoie de o gîndire mai detaşată de formele raţionale, mai liberă şi mai deschisă la percepţiile intuitive, cum avea să fie filozofia germană a veacului al XIX-lea, ca să se pună accentul asupra acestei capacităţi de rezonanţă sensibilă la imagini. Ea a lărgit-o, a înglobat-o într-o teorie completă a schimbului sufletesc ce se poate stabili între viaţa noastră interioară şi lumea înconjurătoare. E vorba de *Einfühlung*, teorie asupra căreia voi reveni **.

În Franţa, romantismul călca pe aceleaşi urme. Iată un exemplu puţin cunoscut: în *Manualul „Roret" al pictorului şi sculptorului*, apărut în 1833 şi foarte răspîndit în mediile artistice, L. C. Arsenne, al cărui penel şi al cărui condei au fost de mult date uitării, scria printre alte observaţii remarcabile: „Omul se reproduce în opera sa. Reflectînd universul, omul îşi reflectă şi propria individualitate, personalitatea sa: se reflectă pe el însuşi."

---

* Opere complete, ediţia „Pléiade", p. 495.
** Vezi p. 426.

XII. Vermeer. *FEMEIE TICLUIND O SCRISOARE.*
În jurul anului 1665. Detaliu. National Gallery of Art, Washington.

XIII. Hans Baldung Grien. *FEMEIA ȘI MOARTEA.*
Detaliu. Kunsthistorisches Museum, Viena.

XIV. Mantegna. *MOARTEA FECIOAREI.*
1462. Detaliu. Muzeul Prado, Madrid.

XV. Rubens. *RĂPIREA FIICELOR LUI LEUCIP.*
1615—1618. Detaliu. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Așa se preciza noțiunea complet nouă că sufletul artistului sau al poetului se poate folosi de aparența lucrurilor vizibile pentru a-și crea veșmîntul expresiv al propriei sensibilități, închipuindu-și că percepe și exprimă o prezență tainică ascunsă în univers.

A REPREZENTA, A SUGERA – Dacă a fost nevoie de filozofi pentru a pune în lumină această noțiune atît de instabilă și atîta vreme ignorată, artistul, mai cu seamă adevăratul artist, a avut întotdeauna intuiția ei. Ce altceva fac venețienii, un Giorgione, un Tițian, decît să constrîngă aparențele lumii pentru a deveni un domeniu în care să se exprime sufletul lor? Totuși Nicolas Poussin, cel mai mare clasic francez, a fost acela care a căutat să pună o ordine logică în acest dedal încă obscur.

Gîndirea estetică a lui Poussin, așa cum se degajă ea din frazele-i neșlefuite, apare deosebit de vastă. Se pare că și-a dat seama de dubla misiune pe care i-am recunoscut-o artei, una urmărind frumusețea plastică iar cealaltă intensitatea expresivă. El înțelege, într-adevăr, să dea picturii sale forma cea mai elaborată și mai armonioasă, ca ea să devină un pur „obiect de delectare"; dar în același timp urmărește să-i confere „puterea de a incita sufletul privitorilor spre diferite pasiuni". Comentatorii lui academici n-au subliniat decît logica și perfecțiunea artei sale, singurele aspecte pe care le puteau sesiza; dar au neglijat forța de sugestie care totuși l-a preocupat în mod limpede pe marele artist.

În vestita scrisoare către Chanteloup de la 24 noiembrie 1647, el precizează că „potrivit diferitelor subiecte pe care le tratează, caută nu numai să *reprezinte* pe chipurile personajelor sale pasiuni diferite și conforme acțiunilor lor, ci și *să stîrnească și să dea naștere* acelorași pasiuni în sufletul celor care-i privesc tablourile". Să reprezinți și să sugerezi, așa distinge el în mod limpede cele două mijloace de care dispune pictura, cucerire psihologică mult avansată față de timpul său.

Apoi, el nu găsește că se depărtează de lecția antică dacă urmărește nu numai frumusețea formală ci și sensibilitatea, deoarece observă că în Grecia și la Roma, poeții merituoși n-au căutat doar perfecțiunea ritmului, cadența, *forma* versului: ei „s-au străduit mult și au recurs la un minunat artificiu pentru a potrivi cuvintele în versuri și a dispune picioarele ca în vorbire". Așadar și ei au căutat acel har magic de a evoca, de a predispune la o anumită stare sufletească.

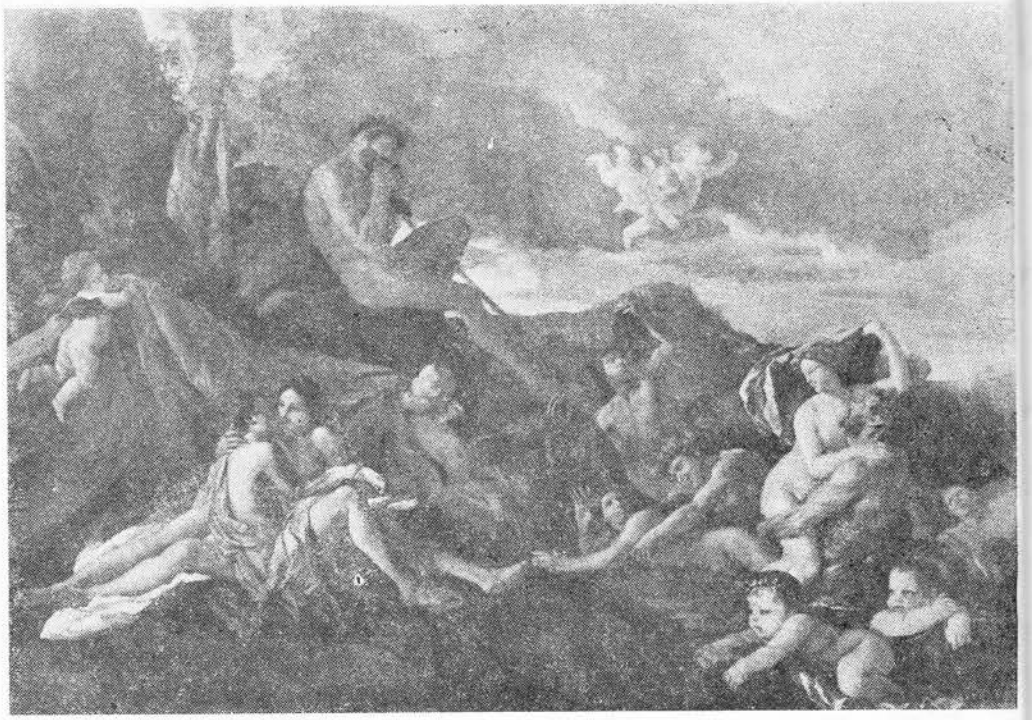
Să ne gîndim la Virgiliu: „El potrivește sunetul propriu versurilor cu atîta iscusință încît de fapt ai impresia că în fața ochilor ți se înfățișează o dată cu rezonanța cuvintelor lucrurile pe care le povestește, în așa fel încît, acolo unde vorbește despre dragoste, se vede că a ales cu bună știință cuvinte dulci, încîntătoare și cît se poate de plăcute urechii; acolo unde a cîntat o faptă de arme sau a descris o bătălie navală sau o aventură pe mare, a ales cuvinte dure, aspre și neplăcute, așa încît auzindu-le sau rostindu-le, îți inspiră teamă."

Așa va face și pictorul. În loc de cuvinte, dispune de imagini; în loc de ritmuri verbale, dispune de desen și de compoziție; în loc de sonoritate și de accent, dispune de culoare. Îi va reveni, deci, misiunea ca printr-o alegere și o economie de mijloace, să le redea „conforme întru totul cu natura subiectului". Delacroix nutrea o mare admirație pentru această „analogie" și această „exprimare".

POUSSIN ȘI TEORIA MODURILOR – Se pare așadar că Poussin a conceput cu luciditate ceea ce alții înaintea lui nu înțeleseseră decît printr-o intuiție de geniu. Urmărind această analiză cu propriile sale mijloace și într-un limbaj greoi, el elaborează teoria „modurilor": fiecare subiect trebuie să fie tratat

într-un stil, într-un spirit diferit şi potrivit intenţiei. În ceea ce-l priveşte, afirmă el, „nu cîntă mereu pe acelaşi ton; ştie să-şi schimbe maniera potrivit subiectelor". De fiecare dată, precizează în limba-i viguroasă şi neşlefuită, elaborează „o anumită manieră sau ordine determinată şi fermă, înăuntrul procedeului prin care lucrul se păstrează în chiar fiinţa lui". Despre această doctrină va spune: „În aceasta constă tot artificiul picturii".

Datele sensibile ale tabloului, deja perceptibile datorită subiectului, sînt ca o temă muzicală pe care artistul o va dezvolta paralel prin toate resursele în care e neîntrecut: desen, culoare, compoziţie, precum şi alegerea detaliilor şi obiectelor. Totul converge spre acest centru, inimă a tabloului şi o indică. Dar nu e de ajuns: mai trebuie ca economia generală a picturii şi a mijloacelor



254. Poussin. *NUNTA LUI TETIS CU PELEU ÎN PREZENŢA CICLOPULUI POLIFEM CÎNTÎND LA FLUIER*. Muzeul din Dublin.

sale să-şi degaje toată puterea. „Nu acorda, va comenta tot Delacroix, fiecărui obiect decît gradul de interes pe care acel obiect îl are."

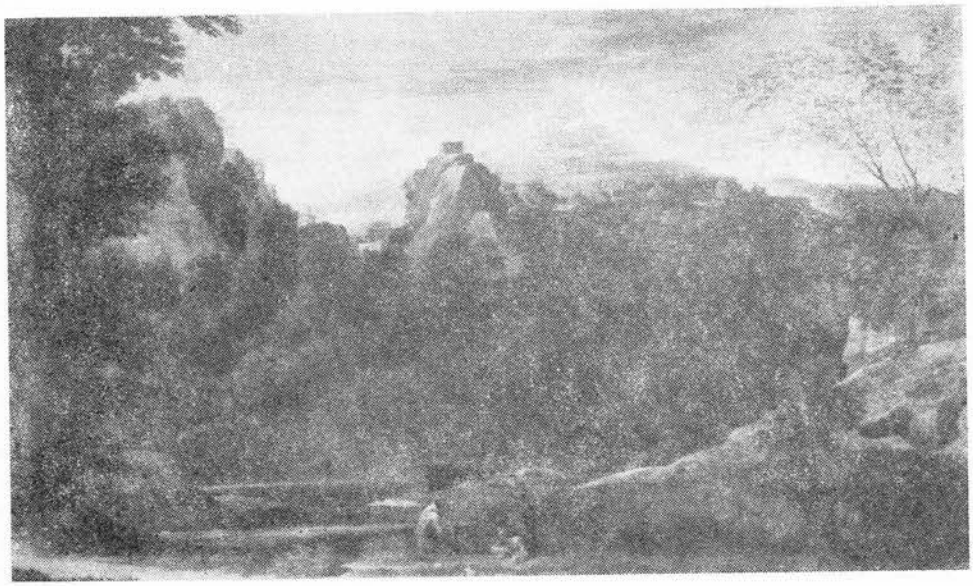
Or, e limpede că elementul major, dominanta pe care se sprijină întreg sistemul lui expresiv, este peisajul. Ca om crescut în mijlocul naturii, pe care temperamentul său meditativ şi solitar l-a ajutat s-o cunoască şi s-o caute tot mai mult, ei îi cere să-i fie interpret de elecţie; naturii îi cere să predispună sufletul într-un sens sau altul. Mitul omenesc corespunde peisajului care-l exprimă.

Cadavrul lui *Fosion* şi cei care-l poartă se micşorează, se pierd în nepăsătoarea seninătate şi în supărătoarea strălucire a luminii, a arborilor, a lucrurilor. Bolta de viţă din grădină, bazinul plin, norii albi însoţind soarele în drumul lui, exaltă această apoteoză a florilor din *Metamorfoza plantelor* sau *Domnia Florei*. Tot timpul artistul îndreaptă asupra emoţiei, pe care caută s-o degaje

255. Poussin. *TESTAMENTUL LUI EUDAMIDAS.* Muzeul Regal de Artă, Copenhaga.

Prin teoria modurilor, Poussin a explicat cum totul într-un tablou, subiect şi compoziţie, ritmuri şi culori, trebuie să concorde într-o impresie de ansamblu.

256. Poussin. *PEISAJ CU TREI CĂLUGĂRI.*



şi s-o impună spectatorului, atît subiectul care propune tema acestei emoţii, cît şi toate resursele oferite lui de arta de a picta, de care se foloseşte ca de o claviatură (fig. 255).

Nunta lui Tetis şi a lui Peleu se înalţă ca un cîntec de fericire. Coloritul, dens, bogat, îmbină splendoarea nuanţelor de roşu şi albastru, orchestrează bucuria de a trăi ce tălăzuieşte în ritmul oceanului, ritm care i-a sugerat lui Poussin o compoziţie nu structurată în maniera italiană, ca de obicei, ci cadenţată într-o suită de salturi, de elanuri, ce cad apoi uşor asemeni curbelor succesive ale unei ghirlande. E o muzică, un dans ce par a ţîşni din fluierul lui Pan din care cîntă Polifem şi care evocă legănarea valurilor (fig. 254).

Dimpotrivă, *Cei trei călugări* nu sînt decît tăcere şi singurătate. Dacă în tablourile avînd ca temă nunta, Poussin îl regăseşte pe Tiţian şi somptuoasa lui bucurie, aici pare că se apropie de Ruisdaël: scara personajelor se reduce; ele se pierd în valea sălbatică şi e nevoie de savanta şi discreta insistenţă a liniilor compoziţiei asupra grupului restrîns ca să nu se topească în ansamblu. Aceste linii se înţepenesc rigide: arborele este vertical, apa orizontală, diagonala costişei din dreapta coboară abrupt. Totul se acordă cu severitate coloritului verde-albăstrui, cu lumina discretă, pentru a-i imprima un timbru grav şi sălbatic (fig. 256).

Dînd frîu liber preocupărilor lui inspirate din Antichitate, Poussin a sesizat pînă şi raporturile cu muzica. Anticii au constatat că vorbele nu au doar semnificaţia lor inteligibilă, ci şi sonoritate, armonie, ritm care, dezvoltate sau combinate potrivit inspiraţiei sensibile, contribuie la puterea lor de a crea anumite stări sufleteşti. Astfel distingem şapte moduri: doric, frigian, lidian etc., ale căror tonuri diferite erau capabile să întruchipeze şi să dea naştere unor stări sufleteşti complet diferite. Poussin, în care ne place să vedem pe cel mai raţionalist dintre pictori, s-a gîndit să extindă la arta lui ceea ce pînă atunci nu apăruse cu evidenţă decît în cea a sunetelor.

Totuşi dacă Poussin recunoştea picturii aceste noi capacităţi, le punea întotdeauna la dispoziţia unor mari teme verificate şi tradiţionale ale sensibilităţii, teme pe care gîndirea era obişnuită să le conceapă cu limpezime. De aceea, fără îndoială, e clasic. Perspectivele pe care le trasează în viaţa morală nu duc la nici o enigmă omenească; nici nu-i bănuiesc măcar prezenţa, posibilitatea.

O dată cu el, pictura capătă conştiinţa aptitudinii sale de a traduce invizibilul; îi mai rămîne să descopere că este pregătită să înfrunte necunoscutul.

Ca şi ochii, pictura este oglinda sufletului.
257. REMBRANDT. *PORTRETUL LUI REMBRANDT BĂTRÎN, ÎN FAŢA ŞEVALETULUI.* 1660. Muzeul Luvru.

CAPITOLUL VI

LIMBAJUL SUFLETULUI: LUMEA INTERIOARĂ

„Pînzele au propria lor viaţă care izvorăşte numai din sufletul pictorului."

VAN GOGH. *Către Théo* (*scrisoarea* 439)

PICTORUL ştie acum că elementele de care dispune, atît cele pe care le împrumută din natură cît şi mijloacele de execuţie ce constituie arta lui, îi permit, prin imaginea rezultînd din contopirea lor, să transfere altora emoţii, stări sufleteşti. Aşa cum am văzut, Poussin procedează la o adevărată organizare a tabloului său pentru a zgudui sufletul spectatorului în sensul pe care l-a prevăzut.

Această coeziune care, mai mult decît toate legăturile materiale, cimentează unitatea profundă a operei, o vom afla la ceilalţi mari creatori, la Rubens, de exemplu. Totuşi o diferenţă considerabilă apare: ceea ce la Poussin era metodic, calculat, pare să ţişnească instinctiv din însăşi fiinţa lui Rubens. S-ar putea spune că propria sa prezenţă se manifestă şi se impune cu o intensitate exuberantă. Coordonarea ansamblului este la fel de sigură ca cea care decurgea din mult chibzuitele intenţii ale lui Poussin. Şi totuşi, este la fel de inconştientă pe cît poate să fie într-o grafie amprenta pe care o lasă personalitatea.

„Modurile" lui Poussin erau un efort pentru a exprima sentimentele cunoscute de artist şi pe care el le încredinţa picturii sale. Rubens îşi proiectează întreaga fiinţă, fără îndoială chiar şi aspecte pe care le ignoră. Desigur, inconştientul şi luciditatea intervin de fiecare dată în crearea operei; dar cu o participare inegală, de la artist la artist, Poussin se încredinţează magiei artei sale; Rubens ne e dezvăluit prin ea.

Apropierea dintre aceşti doi artişti contemporani ne invită să depăşim graniţa ce desparte domnia luminoasă a raţiunii de influenţa obscură a subconştientului. Trebuie acum să ne angajăm cu hotărîre în acest domeniu în care n-am făcut decît scurte incursiuni.

I. PICTORUL ŞI UNIVERSUL SĂU VIZIBIL

EXISTĂ actori de compoziţie care ştiu, cu o prodigioasă îndeminare, să întruchipeze tipurile cele mai diferite; există actori de caractere, care atrag toate rolurile abordate de ei în torentul personalităţii lor constante şi nestăvilite. Ceea ce nu înseamnă că unii au mai mult talent decît ceilalţi, ci că primii fac uz de el în mai mare măsură, pe cînd ceilalţi îi cer doar să pună în valoare şi în ordine o ţîşnire ivită din instinctul lor. E mai bine deci să ne adresăm acestora din urmă pentru a afla contactul cel mai intim cu forţele inconştientului.

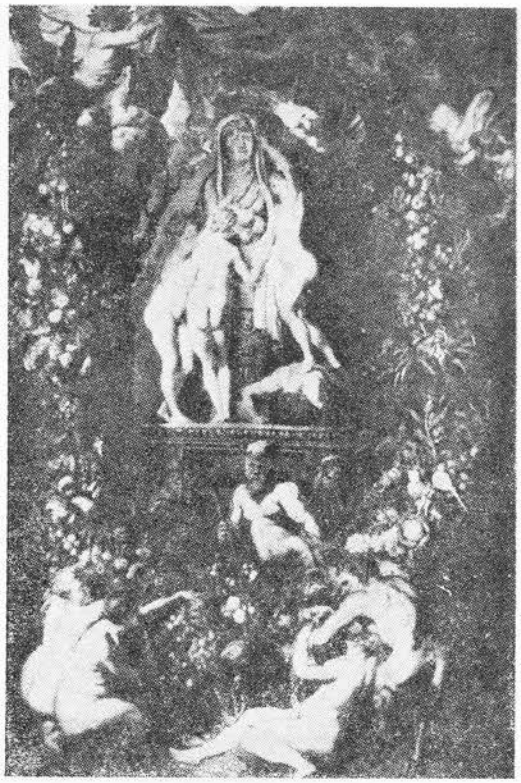
UNIVERSUL „RUBENSIAN" – De ce este un tablou de Rubens atît de evident şi de irezistibil „rubensian"? Totul pare să colaboreze la aceasta: mai întîi e dominanta roşie, care evocă din primul moment sîngele, carnea, strălucirea elanurilor vitale. Ea nu e totuşi decît o voce într-un cor în care-şi au rolul şi desenul, unduios, vijelios, ca un torent rapid ce-şi croieşte un drum chinuit, şi compoziţia în întregul ei, pe care am văzut-o stabilindu-se pe linii de forţă ce proiectează pe spaţiul pictural ritmul lor tumultuos. Mai există apoi chiar subiectul tabloului: forme carnale sau vegetale, străbătute de fluxul arterelor sau irigate de sevă, femei exacerbînd tot ceea ce s-ar putea numi poftă trupească, bărbaţi cu muşchii încordaţi, pretutindeni un puternic lirism al vieţii, dominat de toate apetiturile sale, neglijînd gingăşiile (pl. IX).

S-ar putea vorbi aici doar de o preferinţă mărturisită indicînd, ca şi în cazul lui Toulouse-Lautrec, încotro se îndreaptă dorinţa artistului. Dar un examen atent dezvăluie o misterioasă coerenţă, ca şi cum universul creat de Rubens s-ar supune unor legi secrete, pe cît de riguroase pe atît de greu de definit. Ea se manifestă printr-o atmosferă obsedantă, îndărătnică, ce ne asaltează din toate părţile. Ar trebui să reluăm cuvintele de *ambianţă* şi *climat*, introduse de Maurois, pentru a traduce această impresie unică şi tenace, care se degajă atît din caracterul comun a tot ceea ce înfăţişează pictorul cît şi din omisiunea a tot ce ar risca să ne distragă atenţia de la intenţiile lui.

Lucrurile, fiinţele şi vîrsta lor, ora, anotimpul, totul ţine de o anumită organizare pe care, în lipsă de altceva mai bun şi pentru că e fără seamăn, va trebui s-o numim organizarea rubensiană. Aşa se face că sîntem uimiţi de abundenţa fructelor la Rubens; după cum remarcăm imediat cît de rare sînt florile, introduse dealtfel de un penel străin, ca acela al lui Jan Bruegel, care colaborează uneori la madonele înconjurate de-o ghirlandă. Parfumul e ceva prea impalpabil pentru el; preferă fructele în ciorchini bogaţi, fructe hrănitoare, pe care le dispune în jerbe.

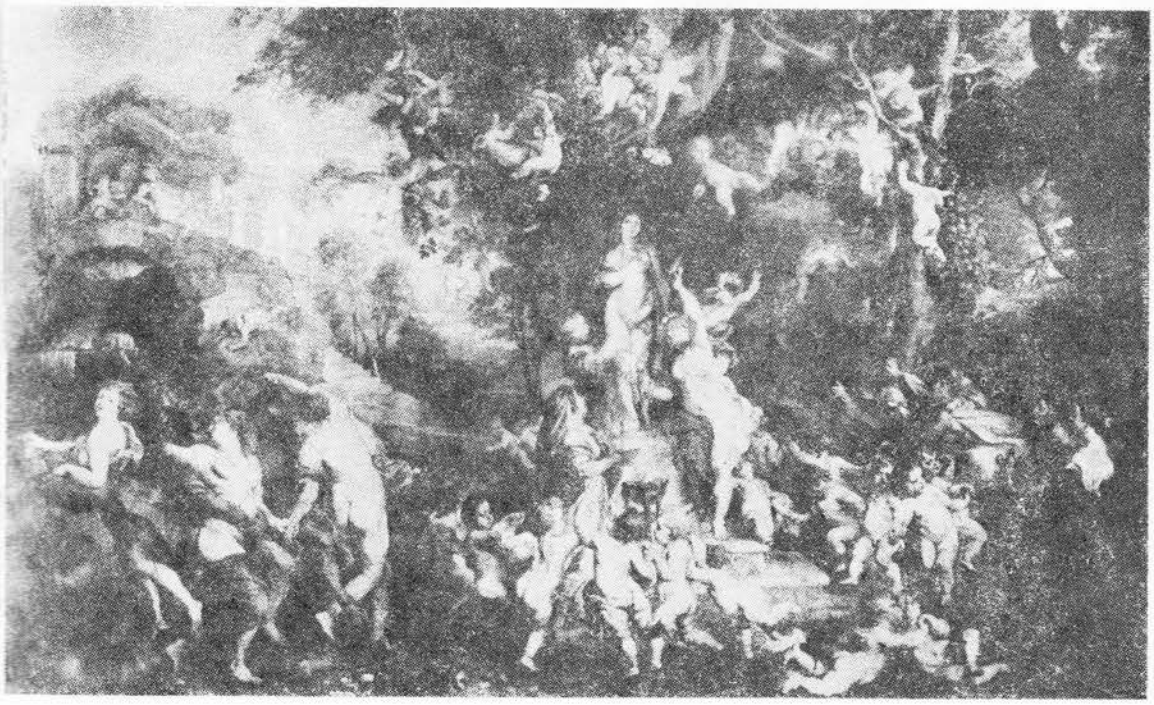
Tot aşa, el evocă laptele ce umflă sînul, cel al Junonei din care ţîşneşte Calea Lactee, cel al Fecioarei din care porneşte parcă puzderia de îngeri bucă-

258. Rubens. *NATURA ÎMPODOBITĂ DE GRAȚII.* Muzeul din Glasgow.



Fie că tratează o temă păgînă, fie una religioasă, Rubens regăsește de fiecare dată aceleași elemente împrumutate din repertoriul vieții.

259. Rubens. *OMAGIU VENEREI.* Kunsthistorisches Museum, Viena.



lați, sînii multiplicați hiperbolic ai lui Isis sau ai zeiței Fecundității sau sînul unde vine să afle viață moșneagul din *Caritate romană*.

Întreaga lui operă sugerează un enorm și inepuizabil corn al abundenței ce face să se rostogolească la picioarele noastre roadele naturii, cum sînt acelea pe care cei trei magi le revarsă în bogatele *Adorații*, ca ofrandă către Fecioara cu Isus în brațe. Totul se răspîndește și năvălește în interiorul cadrului; totul se adună și unduiește asemeni unei hore, sau unui lanț încolăcit de nenumărate ori pentru a mobila mai bine toate colțurile; ea însuflețește *Omagiu zeiței Venus*, ca și truculenta *Chermeză*. Rubens ignoră categoriile raționale ce separă și secționează; el vrea ca totul să fie solidar de la un cap la altul și să devină centrul călăuzitor colectiv al unei forțe unice, asemeni celei ce face să se rostogolească valurile unui torent, urmărindu-se unul pe altul. După cum participanții la o experiență de magnetism nu-și pot desprinde mîinile, de teamă să nu întrerupă fluidul, tot așa într-o pînză de Rubens, diferitele părți se susțin, pentru a transmite mai bine curentul vieții (fig. 258 și 259).

Aceste forțe care se năpustesc, se adună, se revarsă cu generozitate, se mistuie în elanul precipitat al penelului zburînd peste tot în același timp, izbucnesc cu violență cînd se întîlnesc înfruntîndu-se în frenezia unui șoc: lupte de oameni și de animale, bătălii militare, vînători epice intonează, de astădată într-o manieră războinică, o odă răsunătoare. Totul se rînduiește, se acordă potrivit acestui tonus: lumina e cea a amiezilor fierbinți; anotimpul — o vară ce adună sucuri pentru bogăția toamnei.

260—261. Botticelli. *ÎNGERI CU FLORI*. Detalii din *ÎNCORONAREA FECIOAREI*. Muzeul Uffizi, Florența.

Inspirația religioasă ori păgînă a lui Botticelli merge mînă-n mînă cu florile, cu primăvara și cu tinerețea.

262. Botticelli. NAȘTEREA VENEREI. Detaliu. Muzeul Uffizi, Florența.

UNIVERSUL „BOTTICELLIAN" – O logică, nu rațională și lucidă ca pînă acum, ci organică, unește astfel tot ceea ce intră în tablou, în concepție ca și în execuție. Ea îmbină harurile astfel încît spectatorul să cadă victimă unei adevărate vrăji.

Dar această logică se schimbă cu fiecare suflet ce ni se dezvăluie în pictură, fie că e sufletul unei societăți, al unei epoci sau al unui individ. Ea ne transpune de fiecare dată în universul specific în care s-a dezvoltat.

Și ce contrast între un „univers" și altul! Astfel, luînd fiecare termen în parte, s-ar putea compara, de exemplu, Botticelli cu Rubens. Luminii generoase a celui de-al doilea îi răspunde limpezimea proaspătă, matinală a primului; formelor puternice — altele firave; coloritului învăpăiat — delicatețea nuanțelor de roz și de bleu, de mov și de verde; tumultului de copii bucălați și de adulți robuști — fragilitatea elegantă a adolescenților, băieți și fete; fructului

rotund şi suculent — deschiderea delicată a florilor ce smălţează din loc în loc pajiştile sau rochiile unduitoare, sau care-şi răspîndesc petalele în aerul înmiresmat; mişcărilor nestăpînite, vehemente — alunecarea imobilă a Venerei împinsă de zefiri şi abia înclinată spre apele care-o atrag, dansul zglobiu al graţiilor sau îngerilor; draperiilor grele ce se agită cu putere — vălurile subţiri ce plutesc în adierea vîntului. La Rubens, vara se-ndreaptă spre o toamnă în care „fructele vor împlini făgăduiala florilor"; aici primăvara apare, diafană. O extraordinară omogenitate pare să ţească mii de legături în aceste două universuri picturale, creînd lumi închise, de nepătruns. Străine unul de altul şi care ne cheamă să desluşim în ele două existenţe diferite (fig. 260, 261 şi 262).

Această lume fictivă care sub ochii noştri se organizează după bunul ei plac, cu elemente din lumea reală, dezvăluie esenţa cea mai caracteristică a unui suflet. Pictorul, aşa cum scria despre Tiţian Louis Gillet în *Tapis enchantés*, „face din viaţa, din sentimentele şi din iubirile sale substanţa artei lui". El i se dăruie „cu toată fiinţa ştiind să dea lucrurilor un aspect de vis, un aspect care le face să pară elementele şi cuvintele unui poem".

IREDUCTIBILA AUTONOMIE : RUBENS ŞI VAN DYCK – Fără îndoială că, oglindindu-se astfel în opera lui, pictorul aduce cu sine, *nolens volens*, tot

Deşi contemporani şi proveniţi din aceeaşi şcoală, Rubens şi elevul său Van Dyck sînt totuşi diametral opuşi, pînă şi în felul de a concepe gesturile : în timp ce personajele lui Rubens apucă energic, ale lui Van Dyck abia ating.

263. VAN DYCK. *AMOR ŞI PSYCHE*. Hampton Court.

264. RUBENS. *TRIUMFUL ADEVĂRULUI*. Pictură din suita Istoria Mariei de Medici. Muzeul Luvru, Paris.

265. Van Dyck. *FECIOARA CU DONATORI.* Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

ce l-a influențat și tot ce-a anexat el din colectivitatea căreia îi aparține. Teoria lui Taine a subliniat cu insistență această dependență, uitînd însă că marele creator, indiferent de fatalitatea datoriei sale față de ceea ce-l înconjoară, nu extrage de aici decît materia brută necesară pentru a-și pune pecetea lui și-a o evidenția. El se distinge de artistul mediocru prin aportul operei sale. Un poet a văzut mai limpede decît filozoful. În *Istoria romantismului*, Théophile Gautier pune punctul pe i. Sigur, recunoaște el, „de la distanță, marii maeștri par izolați, ceea ce însă nu i-a împiedicat să se lase prinși în iureșul vieții. Ei au primit aproape tot atît cît au dat și au făcut serioase împrumuturi din fondul comun de idei care au circulat în timpul vieții lor". „Numai că", adaugă el și cu această frază spune tot, „din ungherul lor unic au topit metalul oferit de epocă și-au bătut din el medalii veșnice".

Trîntorul strînge polenul, ca și albina, dar numai ea știe să pregătească mierea și să-i dea savoare. Aici e toată deosebirea între poetul creator și artizanii tehnicii. Să zicem că se înfruntă doi pictori de același sînge, proveniți din același mediu, apăruți în același moment; chiar putem alege pe unul, elev al celuilalt și format în atelierul său. Dacă sînt adevărați artiști, fiecare va ști să creeze un univers care să nu fie decît al lui.

Este cazul lui Rubens și al discipolului său preferat. Atotputerea opulentă și veselă a lui Rubens se transformă, la Van Dyck, în distincție melancolică. Sangvinul se opune anxiosului. Culoarea aprinsă a primului face loc surdei predilecții a celui de-al doilea pentru alb și negru, pentru tonalitățile obosite ale toamnei: aur-arămiu, roșu închis-estompat, galben-șters, toate se îmbină cu albastrul rece. Căldura amiezilor de vară s-a schimbat în splendorile muribunde ale amurgului și ale toamnelor tîrzii. Umbra crește și înăbușă lumina.

În tăcutele întinderi învăluitoare, forma își pierde ritmul și siguranța: desenul nu se mai rostogolește strîns și plin, precum încolăcirile unui șarpe enorm; el se destinde, curge leneș, ca linia nedefinită a fumului. Formele omenești renunță la vehemența lor musculară; și ele se subție, se alungesc, aspiră la eleganță mai mult decît la putere.

Pînă și mișcările dovedesc un „spirit" nou: Rubens prefera busculada, înfruntările corp la corp. În timp ce gestul italian se adresează deopotrivă formei și inteligenței, gestul ce prinde viață sub penelul lui Rubens nu ține seamă decît de materie: în *Viața Mariei de Medici*, mîna energică a Timpului, pentru a cuceri Adevărul, prinde cu putere trupul robust cum ar apuca toarta unui vas. Consistenței trupurilor, Van Dyck îi substituie lîncezeala unei aristocratice unduiri. *Psyche dormind* pare să plutească pe ape, între vis și realitate, ca o algă; densitatea carnală care dădea strălucire pielei devine imponderabilă, evanescentă. Abia dacă atinge pămîntul, e lipsită de masă, ca și Amor al cărui picior abia atinge solul cu vîrful — de altfel singurul sprijin al trupului său. Iar în spatele lor, trunchiul copacului se înalță cu nonșalanța unei plante acvatice (fig. 263 și 264).

Atingerea este pentru Van Dyck limbajul firesc al membrelor. Amor se mulțumea să-și apropie degetele de fruntea lui Psyche. În armonia domoală a *Fecioarei cu donatori*, în care lucește doar albul pînzei și-al pielei, pruncul Isus schițează același gest spre chipul bătrînului, ale cărui mîini împreunate, lăsate în voia extazului, se apropie ușor de veșmîntul Fecioarei. Totul e în semitente, semi-mișcări, semi-realități, în vibrații atenuate făcute pentru a tulbura nervii sensibili la impalpabil (fig. 265).

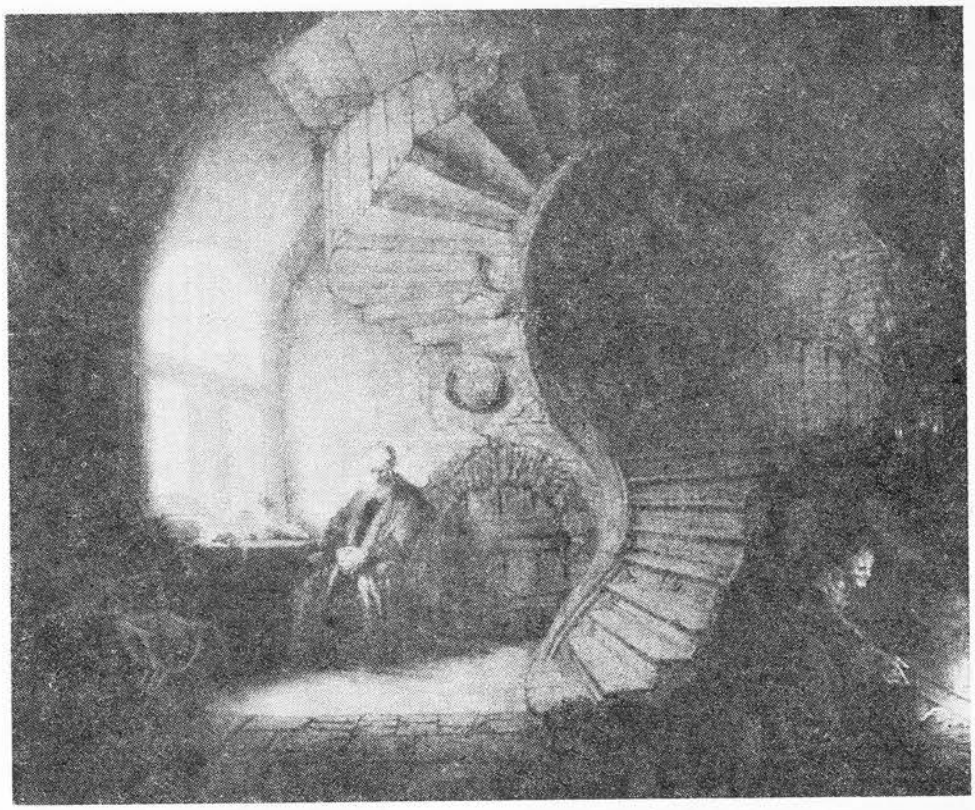
Nimic nu izbutește mai bine decît contrastul dintre cei doi artiști (deși totul conspiră ca să-i apropie) să dezvăluie prezența în miezul fiecărei opere a unui coeficient, a unui indice sensibil: el constituie invarianta; oricît de subtil ar fi, de el depinde totul, datorită lui totul capătă importanță. Trebuie să urmărim acest indice, care de pretutindeni ne lansează apelul său multiplicat,

Lumea tenebrelor în care se mistuie gîndirea lui Rembrandt e populată de bătrîni.
266. REMBRANDT. *PORTRET DE BĂRBAT*. 1655. National Gallery, Washington.

discret uneori, alteori răsunător, puternic; trebuie să ne fixăm atenţia asupra lui, căci el aduce cheia însăşi a mesajului ce încearcă să pătrundă pînă la noi.

ATRACŢIA INVIZIBILULUI : REMBRANDT – Faţa aparentă a tabloului nu există decît pentru a ne permite să ajungem la faţa ascunsă. De fapt, tabloul însuşi, ca o fereastră supranaturală, se deschide la graniţa lumii în care trăim; mai departe încep obscurele întinderi unde simpla raţiune nu mai are acces.

Poussin le domina de sus; Rubens ne apropie de ele căci nu putea să se lipsească de ajutorul forţelor organice. În acelaşi secol al XVII-lea, de-o bogă-



267. REMBRANDT. *FILOZOFUL CU CARTEA DESCHISĂ*. Pictat în 1633. Muzeul Luvru.

268. REMBRANDT. *FILOZOF ÎN MEDITAȚIE*.
1642. Biblioteca Națională, Paris.

Pe măsură ce trec anii, bătrînii lui Rembrandt închid ochii asupra luminilor din afară pentru a-i deschide spre alte scînteieri.

269. Rembrandt. *DOCTORUL FAUST*. 1650. Acvaforte. Muzeul de la Petit Palais, Paris.

ție atît de variată, un alt geniu a condus omul în pragul misterelor care încep dincolo de propria noastră percepție, deschizînd tenebroase și infinite prelungiri. Acesta e Rembrandt. Nici o artă n-a lansat vreodată un apel atît de stăruitor de-a transgresa vizibilul pentru a accede la invizibil; de asemenea, nici o artă n-a prelungit în mod atît de imperios invizibilul în necunoscut.

Dacă Van Dyck evoca amurgul, Rembrandt a depășit porțile nopții. Umbrele ușoare au devenit tenebre estompînd prezența reală a tuturor lucrurilor. Nimic nu mai dăinuie din dorința de-a imita, care-i obseda pe predecesorii săi din secolul al XV-lea; mai aflăm un ecou doar în operele sale de tinerețe. Dar el îl elimină repede și nu mai urmărește decît să aducă mărturii în legătură cu ceea ce nu poate fi reprodus.

Aruncă mai întîi universul în creuzetul tehnicii sale, pentru a-l topi, pentru a-l supune unei alchimii, pentru a extrage din el o substanță nouă și necunoscută, din care-și va putea plămădi viziunile sale. Aici nu mai sînt flori ca la Botticelli; nici fructe ca la Rubens, decît poate cu rare excepții. Materia sa preferată sînt stofele închise, întunecate, catifelele, blănurile, care oferă pipăitului și privirii o profunzime imprecisă, ori mineralul, aurul, argintul, metalul, gema, perla, tot ce-a zăcut îndelung în arcanele pămîntului sau ale mării și n-a ieșit din adîncuri decît ca să răspîndească lumină. Pentru el, dealtfel, lumina nu mai e strălucirea aceea care pune în evidență tot ceea ce există; este o emanare, o iradiere; ea evocă energia stranie ce ia naștere din corpurile radioactive.

„În astă umbră vedeai chipuri și ochi" *. Cu excepția cîtorva tinere femei, al căror chip sau trup fraged sînt și surse de lumină, el îndrăgește, și încă din

Fie că-l pictează pe Tobit, fie pe Homer — de fiecare dată, apare tot bătrînul orb închis în meditația lui interioară.

270. REMBRANDT. *TOBIT ȘI SOȚIA LUI.* 1650. Colecția Van der Vorm, Rotterdam.

* V. HUGO, *Légende des Siècles*: Vision de Dante, VI.

271. Rembrandt. *ARISTOTEL ÎN FAȚA BUSTULUI LUI HOMER*. 1653. Metropolitan Museum, New York.

272. Rembrandt. *HOMER*. 1663. Stare actuală deteriorată. Muzeul din Haga.

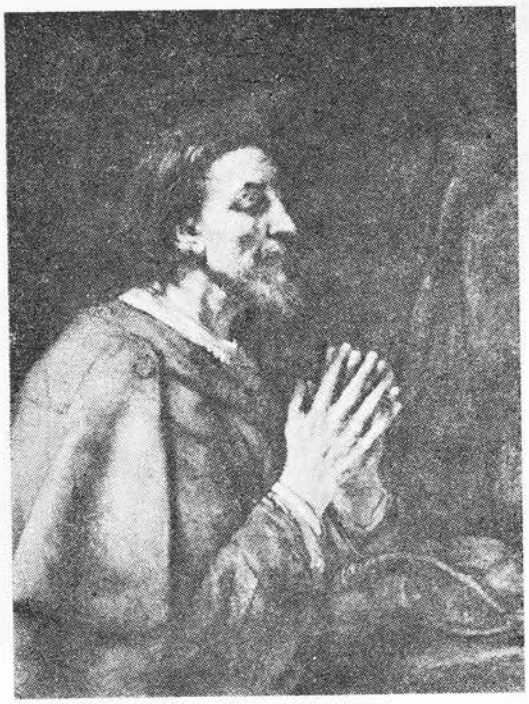
prima tinerețe, figurile vîrstnice, venerabile, unde viața fizică se stinge și unde, pe deasupra tumultului domolit, se ridică imanența vieții morale, tot o lumină pe care, mai tîrziu, Victor Hugo o contempla în ochii bătrînilor (fig. 266).

Cu Rembrandt, toate imaginile lumii fizice nu mai sînt decît vestirea unei alte lumi: cea spirituală; bogățiile, somptuozitățile, pe care nu pregetă să le capteze în toată strălucirea, nu mai par decît preludiul unei splendori de alt ordin a cărei obsedantă prezență ne e anunțată de artist. Ochii, mereu atît de insistenți, ne mărturisesc secretul ce se ascunde dincolo de ei (fig. 257).

TRECEREA PRIN NOAPTE – Tablourile sale, studiate în ordine cronologică, ni se dezvăluie într-o înlănțuire, o desfășurare ce nu mai ține de domeniul ideilor, ci de-o logică a profunzimilor. Pe la 1633, avem *Filozofii* *, moșnegi retrași în meditație și în umbră unde o scară se ridică spre înălțimi ascunse. Sub privirea lor, îndreptată mai mult înlăuntru decît spre o realitate care i-ar distrage, o fereastră își oferă paloarea mată. Zece ani mai tîrziu, gravura cu același subiect accentuează tenebrele; bătrînul își pune mîna peste ochii închiși, care nu se mai opresc pe cartea și pe craniul așezat în fața lui ca o aluzie la adevărurile invizibile, la adevărurile tainice. Încă zece ani și iată-l apărînd pe cel ce a fost numit „Doctorul Faust"; personajul, cadrul rămîn aceleași, dar de astă dată întunericul se despică, lăsînd să străbată lucirile supranaturale ce țîșnesc în lumea obișnuită, zguduind-o (fig. 267, 268, 269).

Cam în aceeași perioadă, perioada maturității sale, Rembrandt a descoperit că fereastra deschisă asupra lumii nu-i decît o abatere de la adevărata căutare; n-o putem urmări decît în sine. *Tobit orb* datează din 1650. Desigur,

* Unul din cele două tablouri aflate la Luvru pare o lucrare de elev.

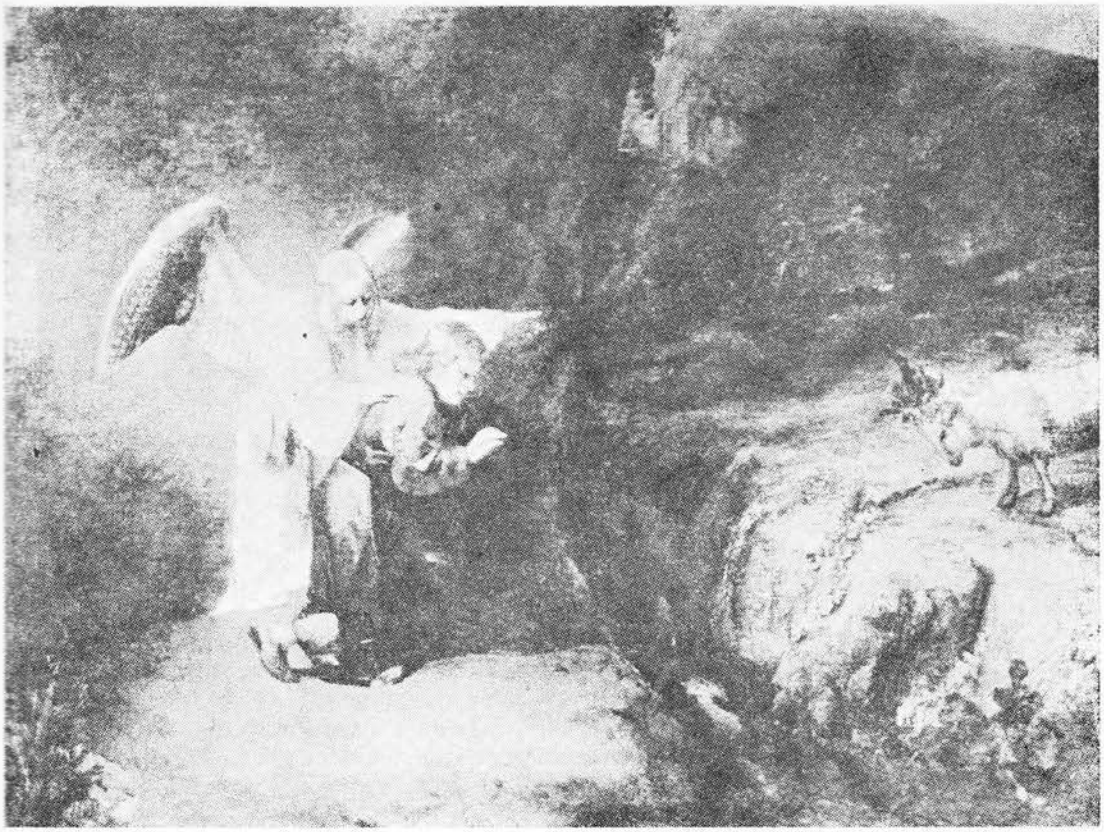


În Sfîntul Iacob rugindu-se, cu ochii închiși, în sfîntul Matei ascultînd vocea îngerului nevăzut, Rembrandt își transpune propriile-i preocupări : cele ale artistului atent la dicteul venit din adîncul ființei sale.

273. REMBRANDT. *SFÎNTUL IACOB.* 1661. Colecția Stephen C. Clark, New York.

274. REMBRANDT. *EVANGHELISTUL MATEI INSPIRAT DE ÎNGER.* 1661. Muzeul Luvru, Paris.

275. REMBRANDT. *PORTRETUL LUI REMBRANDT BĂTRÎN, ÎN FAȚA ȘEVALETULUI.* 1660. Muzeul Luvru, Paris.



În propriile sale tenebre, artistul nu vede născîndu-se, la invocarea îngerului, viziuni necunoscute ?
276. REMBRANDT. *VIZIUNEA LUI DANIIL.* Muzeul din Berlin.

mai bătrîn ca niciodată; dar un bătrîn a cărui privire stinsă se îndreaptă acum spre revelaţiile ce izvorăsc din adîncul fiinţei. Bătrînul orb e Tobit, dar e şi *Homer*, iar în 1653 îl vedem pe Aristotel, încarnare a gîndirii lucide, aplecat peste pupilele stinse ale bătrînului poet; el palpează cu mîna, cu ochii, bustul enigmatic în care zace taina unui suflet profund (fig. 270 şi 271).

Încă zece ani şi Homer apare din nou: dar acum, în locul simplei efigii scrutată de filozof, el este viaţa, prezenţa. N-are ce face cu lumina ce străluceşte în spaţiul unor evidenţe. O închide în el; el *este* lumina. Paloarea frunţii sale, aurul difuz al veşmîntului său şi, mai mult încă, sfîşietoarea omenie a chipului său sînt sursa din care ea emană (fig. 272).

Să apropiem acest Homer de autoportretul de la Luvru şi ne vom da seama în ce măsură Rembrandt însuşi s-a transpus, s-a identificat aici. În mod evident, s-a încarnat în acest *Sfînt Iacob*, cu ochii plecaţi sau în *Sfîntul Matei* care, cu ochii pierduţi în meditaţie, cu mîna dusă la gîtul sugrumat de-o subită revelaţie, aude „vocile tăcerii"; la ureche îi şopteşte îngerul ireal, întors către el şi prin care „tenebroasa claritate" se face simţită sufletului (fig. 273, 274 şi 275).

Odată cu Rembrandt, pictura, limbaj al adîncurilor spirituale, ne-a pus într-adevăr faţă în faţă cu sufletul. Ea ne deschide larg porţile grele ale necunoscutului, pe care-l păstrăm în noi şi care, la început negru, de nepătruns, pare că se refuză investigaţiei noastre. Abia de un secol occidentalii au luat

treptat cunoştinţă de realitate, de conţinutul ei şi şi-au făurit noi arme pentru a o explora.

2. PĂTRUNDEREA TAINEI

In timp ce psihologia clasică a sfîrşit prin a se reduce la jocul exclusiv al senzaţiilor, al ideilor şi al logicii, unul din marile merite ale gîndirii moderne a fost acela de-a descoperi această zonă imensă şi ignorată. În pragul acestui secol, în 1901, Bergson putea să declare pe drept cuvînt: „A explora inconştientul,a cerceta în subsolul spiritului cu metode anume adaptate, aceasta va fi misiunea principală a veacului ce se deschide."

IMAGINEA, EXPLORATOARE A INCONŞTIENTULUI – Secolul XX a doborît graniţa pînă la care credea odinioară spiritul că poate ajunge. Dincolo de ea, s-a deschis un cîmp, vast şi obscur: inconştientul. În el se presimt sursele, mobilurile, bogăţiile ultime, poate, ale acestui suflet redus pînă atunci doar la gîndire, ale acestui suflet al cărui limbaj e pictura. Pentru a izbuti, a trebuit ca geniul germanic, eliberat de *Aufklärung*, care marca dominaţia latinităţii asupra lui, să îndrăznească să-şi afirme preocupările, străine cartezianismului şi să se dedice căutărilor spre care-l atrăgea propria curiozitate. Deja Leibnitz întrezărise ceva dincolo de gîndirea perceptibilă. Dar noţiunea cea nouă s-a precizat în cercurile din Iena, sub acţiunea lui Ritter, Schubert, Novalis. A venit apoi ziua în care Ritter a considerat „involuntarul" la originea puterilor imaginaţiei. Aproape toţi marii filozofi germani de la începutul secolului al XIX-lea şi-au adus contribuţia la edificarea acestei noţiuni. Un pictor însă, Karl Gustav Carus, a abordat frontal problema şi a precizat existenţa acestei zone a sufletului ce alimentează sensibilitatea şi visul.

Nu e locul aici să refacem istoria izbînzii omului, asupra lui însuşi de astădată şi a deschiderii pe care a oferit-o cunoaşterii. Această eră permite să se treacă de la psihologia ideilor, instrumente elaborate ale conştiinţei lucide, la psihologia imaginilor, emanaţii directe ale vieţii mentale neorganizate. Ideile izbuteau să reconstituie grosso modo mişcările acesteia, dar în mod automat, substituind fluxului său obscur şi continuu date fixe, la fel de precise ca nişte angrenaje şi legate între ele prin articulaţiile ce pot fi explicate şi descompuse, ale unui adevărat mecanism cerebral: logica.

Astfel aparenţele erau poate respectate, dar ce rămînea din realitatea profundă a acestei nebuloase fără limită, fără diviziune internă, ce se transformă neîncetat pe tot lungul duratei care-i este domeniu şi măsură? Şi zborul păsării poate fi explicat prin jocul muşchilor disecabili, dar cine-l va cunoaşte cu adevărat dacă nu l-a văzut îndeaproape?

Acest spectacol direct îl aduce psihologia imaginii. Ea ne permite, într-adevăr, să sesizăm, într-o manieră globală, nefragmentată de nici o analiză artificială, elanurile obscure ce parcurg şi însufleţesc masa în acţiune a vieţii sensibile. De-aici se desprinde ideea, ca un punct de sosire fix şi imuabil; imaginea se mulţumeşte s-o reflecteze, să încarneze unul din momentele sale. Anterioară ideii, ea surprinde psihismul în gestaţie, uneori chiar la origine, ea înregistrează fără să-i stăvilească dezvoltarea, acţiunea creatoare înainte de a fi închisă în tiparele intelectuale.

Totul ne confirmă că tendinţele animatoare se manifestă mai întîi în conştiinţă, sub forma imaginilor. Înainte de a constitui un sistem de idei, societăţile primitive se exprimă prin mituri care nu sînt decît imagini. Ce altceva sînt visele care, în timpul somnului, întrupează emanaţii ale vieţii noastre

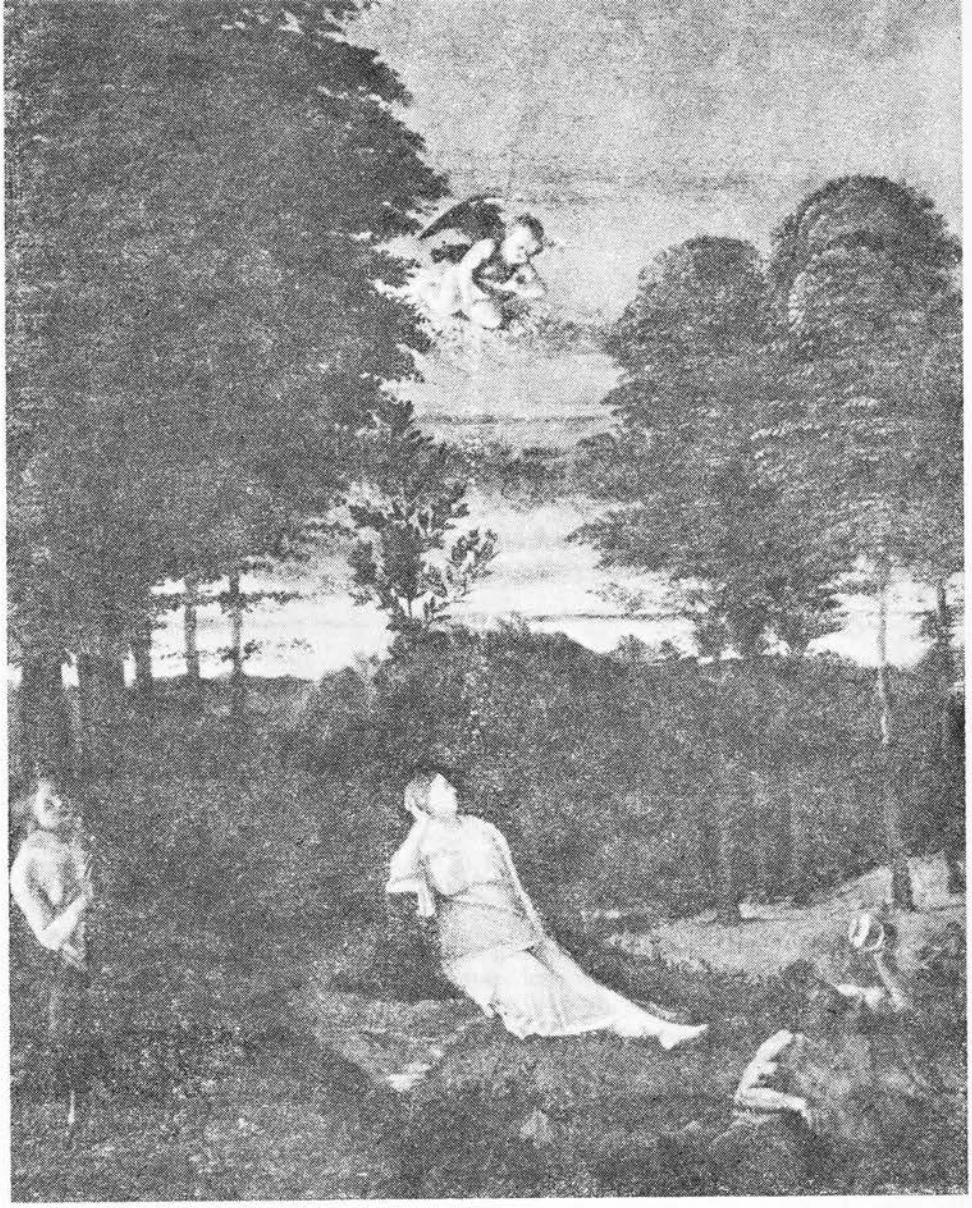
Aparentul realism al lui K. D. Friedrich ascunde cu greu un suflu ce anunţă suprarealismul.
277. K. D. Friedrich. *CIMITIRUL DIN CURTEA MÎNĂSTIRII SUB ZĂPADĂ.* Muzeul din Berlin.

profunde, fără ca ele să fie filtrate şi organizate de conştiinţă, adormită în timpul acesta? Arta se deschide asupra aceloraşi revelaţii, în măsura în care înmagazinează şi ea, înainte de a le elabora, imaginile ivite în conştiinţa noastră.

Gauguin care a presimţit în chip miraculos atîtea lucruri, îi scria lui Monfreid în martie 1898, întrebîndu-se unde începe execuţia unui tablou: „În momentul în care sentimente extreme clocotesc în adîncul fiinţei, în momentul în care ele izbucnesc şi toată gîndirea ţîşneşte precum lava unui vulcan, nu e vorba de ecloziunea operei creată brusc, brutală dacă vrem, dar măreaţă şi aparent supraomenească? Calculele reci ale raţiunii n-au prezidat la această ecloziune, dar cine ştie cînd, în adîncul fiinţei, opera a început să prindă viaţă? În mod inconştient poate." În măsura în care inspiraţia este o ţîşnire de imagini, el avea dreptate.

Dar Gauguin nu făcea decît să meargă pe urmele reflecţiilor lui Carus care, cu şaizeci de ani şi mai bine în urmă, stabilise între imaginile visului şi cele ale poetului un raport pe care uşor îl putem extinde la imaginile picturii. El sublinia că în vis, „alegîndu-şi imaginile ce corespund simţămintelor sale, sufletul procedează exact ca poetul în stare de veghe care evocă deopotrivă şi caută să ducă pînă la cea mai deplină limpezime imagini care să fie adaptate sentimentelor ce se învolburează în adîncul sufletului". Fapt semnificativ: Karl Gustav Carus a fost elevul pictorului romantic german K. D. Friedrich, cu totul necunoscut în Franţa şi al cărui aparent realism pătrunzător are deosebite raporturi cu tendinţele cele mai moderne ale anumitor suprarealişti (fig. 277).

Trebuie dealtfel să ne înţelegem asupra Imaginii. Ea are o valoare revelatoare a profunzimilor noastre, doar dacă nu e transformată în reflectare a ideii



O dată cu Renașterea, unii artiști descoperă analogii între imaginile artei și imaginile visului.
278. LORENZO LOTTO. *VISUL TINEREI FETE.* National Gallery, Washington.

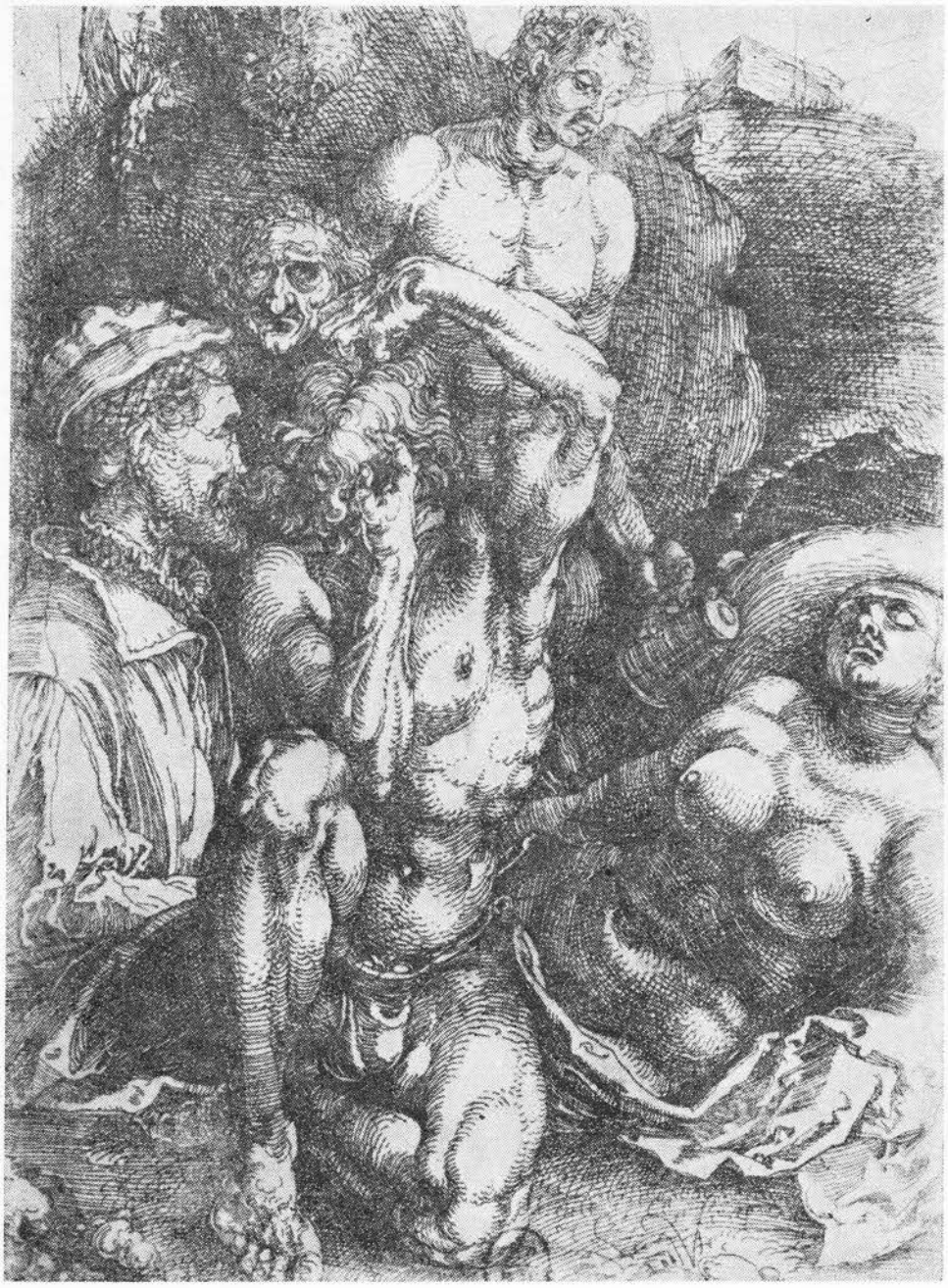
căreia îi este anterioară prin însăși natura sa. În epocile de hiper-raționalism, cum a fost secolul al XVIII-lea, imaginea, pentru poeți ca și pentru artiști, nu mai servește decît să traducă *a posteriori* abstracțiunile într-un limbaj vizual. Dar adevăratul poet, artistul autentic, o simt iscîndu-se în ei ca un răspuns la o așteptare, la o dorință, la o nevoie. Atunci, și numai atunci, e autentică. Gauguin o știa și el, el care-i scria lui Fontainas în martie 1899, din refugiul său tahitian: „Și iată noaptea; totul doarme. Ochii mi se închid *pentru a vedea, fără să înțeleagă*, visul în spațiul infinit care se perindă prin fața mea . . ."

Din momentul în care imaginea a luat naștere (diferență esențială față de vis), artistul o scrutează, o gîndește, o analizează, cîntărește avantajul pe care-l poate obține și o modelează. Cu toate resursele experienței și inteligenței sale,

el începe să exploreze şi să-şi exploateze bogăţia nativă. Tocmai aceasta este, la drept vorbind, transpunerea în practică a operei: imaginile, fie că vin din lumea exterioară fie că se nasc din rezervele noastre obscure, nu sînt decît elementele propuse pentru elaborarea ei. Totuşi niciodată nu trebuie să se rupă contactul cu acest impuls primordial care a făcut să apară fantasma.

Geniul germanic reflectă în şi mai mare măsură revelaţiile tulburi ale coşmarului.

279. DÜRER. *OMUL DISPERAT.* Gravură. Biblioteca Naţională, Paris.



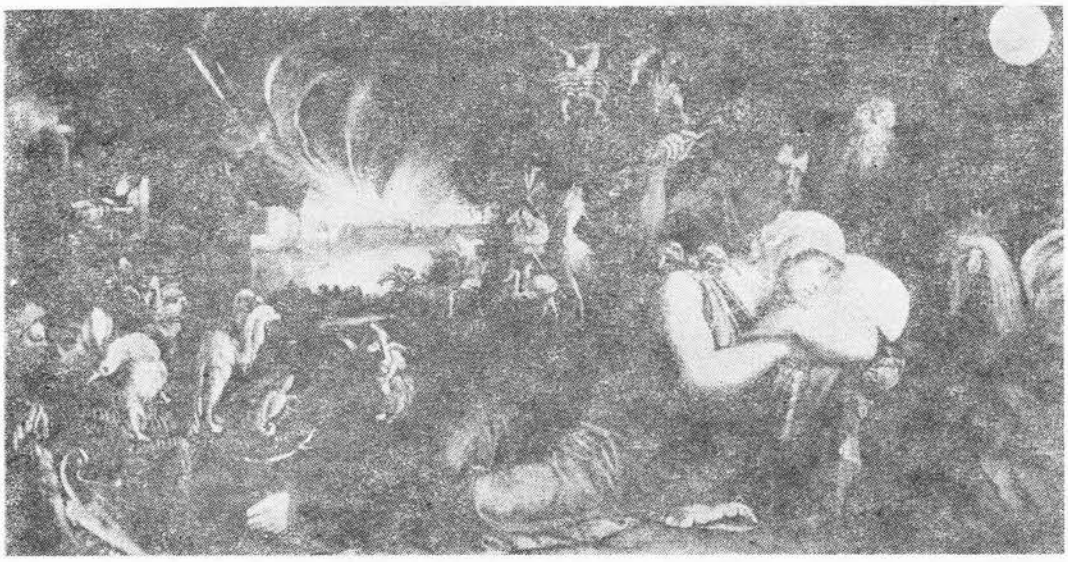
Cînd pictorul e inteligent, mai ales cînd este intelectual, se străduie să înţeleagă, să-şi explice imaginile pe care i le sugerează inspiraţia şi-şi formează o „idee" despre ele. Uneori are fericirea să le confirme şi să le completeze; alteori însă, le deformează şi le denaturează, din dorinţa de a-şi aplica teoriile estetice.

Nu e imposibil aşadar ca uneori criticul să fie mai perspicace decît artistul însuşi, derutat de raţionamente doctrinare şi să presimtă mai bine sursa intimă originară; după cum psihanalistul înţelege importanţa viselor pacientului, în timp ce acesta nu ştie să le interpreteze sau îşi face despre ele o idee eronată, conformă dorinţelor şi convingerilor sale.

INCONŞTIENTUL PRESIMŢIT DE PICTORI – Unii mari pictori au fost în acest domeniu adevăraţi precursori: depăşind limitele psihologiei timpului lor, ei s-au aflat, prin însăşi evidenţa artei lor, în faţa straniei puteri a imaginilor, cînd ele încetează de a mai fi sub controlul gîndirii. Ei au ajuns astfel să reflecteze asupra raporturilor ce există între pictură şi vis. În timp ce psihanaliza nu şi-a pus asemenea probleme decît în zorii veacului XX, ei au simţit că viziunile imaginaţiei, ca şi cele care apar în somn, trec dincolo de filiera lucidităţii; ei au întrevăzut forţele care, pentru a rămîne intacte, trebuiau să scape raţiunii.

Aceste prime avertismente au survenit în momentul în care arta începea să devină conştientă de destinele sale, de misiunea sa independentă şi să se întrebe în legătură cu ele, cu alte cuvinte în Renaştere. Lorenzo Lotto, acest geniu ciudat şi neliniştit, n-avea decît douăzeci şi cinci de ani cînd a conceput un straniu panou numit cînd *Visul*, cînd *Danáe* şi care a fost achiziţionat de National Gallery din Washington. El se înrudeşte dealtfel cu seria fanteziilor lui Giorgione, libere ca o reverie şi nepăsătoare faţă de orice logică (fig. 278).

Tema acestei picturi e somnul: o femeie pe jumătate culcată doarme rezemată de un trunchi de copac din care a răsărit o creangă de dafin. De jur împrejur, natura somnolează şi ea într-un grandios crepuscul, ale cărui tot



Chiar şi arta italiană, poate sub influenţa cîtorva tablouri de Bosch, a întrevăzut cufundarea în iraţional.

280. Dosso Dossi. *VISUL*. Muzeul din Dresda.

Goya, cel dintîi, a denunțat monștrii zămisliți de „Somnul rațiunii".

281. GOYA. „SOMNUL RAȚIUNII ZĂMISLEȘTE MONȘTRI" (CAPRICHILE). Biblioteca Națională, Paris.

mai palide lumini se refugiază spre înalturi, în timp ce noaptea cuprinde pămîntul şi vegetaţia opacă. Ciudate prezenţe se deşteaptă odată cu întunericul: în stînga, o femeie cu picioare de capră se furişează, ascunsă după trunchiul unui copac; în dreapta, un satir, întins pe jos, îşi astîmpără setea. În timp ce aceste figuri, pe jumătate animale, se ivesc parcă din pămînt, în cer un înger, un amoraş înaripat, presară peste tînăra femeie nenumărate petale care-o vor învălui în parfumul şi paloarea lor.

Oricare-ar fi subiectul care-a slujit drept pretext şi suport acestei scene surprinzătoare, simţim aici manifestarea puterilor necunoscute ce se trezesc odată cu noaptea şi se substituie dominaţiei noastre lucide. Heruvimul luminos şi mulţimea de fauni opun de pe acum cele două posibilităţi ale inconştientului: instinctele cele mai comune şi depăşirile spirituale cele mai diafane.

Abia cîţiva ani mai tîrziu, către 1515, Albert Dürer, dădea versiunea mai nordică şi în special mai germanică, a aceloraşi presentimente, în gravura sa numită *Omul disperat*. Panofsky, care vede în ea, pe drept cuvînt, pare-se, cea mai veche acvaforte a lui Dürer, enumeră interpretările ce s-au dat acestui straniu subiect *. În ceea ce-l priveşte, el bănuieşte aici un potpuriu de motive datorate hazardului; dar observă, cu perspicacitate, că acest „hazard", aparent dezlînat, poate pune în lumină ideile artistului şi preocupările sale cu aceeaşi evidenţă ca o compoziţie concepută cu grijă. El interpretează această gravură, ca şi pe cea intitulată *Melancolie*, drept un reflex al interesului purtat de Dürer teoriei celor patru temperamente. Am fi tentaţi să vedem aici efectele unui *humor melancolicus* (fig. 279).

Hieronymus Bosch ne va dovedi (p. 321) că degeaba aplică artistul în mod deliberat un întreg sistem de alegorii; fără voia lui, inconştientul îl face să proiecteze, la adăpostul lor, obsesii mai ascunse. Prin incoerenţa sa, compoziţia lui Dürer relevă mecanismele visului. Figura din stînga, inspirată de un desen anterior după fratele lui Dürer, este parcă prezenţa lucidă a artistului: în faţă, o femeie goală, grasă, carnală, doarme un somn greu. În juru-i, se ridică figuri ce par iscate din coşmarurile ei: un bărbat ieşit din minţi, tăvălindu-se de furie sau de disperare, îşi smulge părul din cap; deasupra lui, un chip straniu, cu o privire de nebun, impasibil şi aproape sticlos în mijlocul trăsăturilor crispate, fixează vidul cu o tristeţe infinită; în fine, un om cu picioare de satir ţine în mînă o halbă de metal şi soarbe din ochi cu lăcomie femeia adormită. Oricare ar fi pretextul mental, artistul a proiectat o interpretare a somnului, eliberînd cortegiul instinctelor tulburi şi al poftelor de obicei reprimate de vigilenţa raţiunii.

Din îmbinarea geniului italian cu geniul nordic au luat naştere toate acele surprinzătoare gravuri pe care, după exemplul lui Rafael, Marc-Antonio Raimondi şi imitatorii săi le-au consacrat tot unor paradoxale grupuri de nuduri, de animale ciudate, chiar de schelete monstruoase, cum nu se întîlnesc decît în coşmaruri. Aşa e acel *Vis* al lui Dosso Dossi sau al elevilor săi care figura în muzeul din Dresda şi pe care ducele de Modena l-a cedat lui August III al Poloniei sub semnificativa denumire de „femeie dormind înconjurată de diferite creaturi de vis şi de fantasme cum ar fi un oraş arzînd în depărtări". Sub luna plină, aproape de un cocoş gigantic, ca aceia creaţi de Chagall, de o bufniţă, de geniul Somnului, închipuiri în genul lui Hieronymus Bosch asediază prada culcată (fig. 280 şi 301).

Dar nimic nu egalează ca preştiinţă a psihanalizei *Somnul Raţiunii* gravat de Goya. Pe o temă complet diferită, căci e vorba de povestirea picantă a lui La Fontaine *Lucrul imposibil*, Fragonard a schiţat împotriva oricărei aşteptări, compoziţia: un înger blestemat, istovit, aţipeşte în mijlocul dansului şi al zborului tăinuit al unor creaturi diabolice care nu ies la iveală decît noaptea. Dar

* E. PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Londra, 1948, p. 194.

la Goya aceste tatonări se exprimă în fine într-o formulă ce dă pe față cărțile unui joc rămas pînă atunci clandestin. Legenda înscrisă în partea de jos a planșei spune fără ocolișuri: „Somnul rațiunii produce monștri", „*El Sueño de la Razon produce monstruos*" (fig. 281).

Goya a conceput această compoziție în 1797. Ea urma, după cît se pare, să alcătuiască frontispiciul seriei a doua a unor „Capricii" fantastice. Un artist (autorul fără îndoială) își lasă capul să cadă pe hîrtie, în timp ce cărbunele i s-a rostogolit pe jos. Odată cu somnul, conștiința și controlul ei au adormit. Liliecii dansează: din nou, spațiul nelămurit se umple de un fîlfîit de aripi; bufnițele, păsări familiare vrăjitoarelor, încep să se răspîndească, devin stăpînele umbrelor. În jurul personajului, pe sol, alunecă prezențe tulburătoare: un linx, o pisică-tigru . . .

ARTA ȘI VISUL – Nu-i departe vremea cînd Wagner va consacra această legătură dintre vis și creația artistică, scriind în *Maeștrii cîntăreți* :

> „*Prieteni, poetul dator e a tălmăci*
> *Și a nota tot ce-n vis i se arată.*"

Musset nu observase și el în *Lorenzaccio* * : „A realiza vise, iată viața pictorului. Cei mai mari și le-au reprezentat pe deplin fără să le modifice cu nimic"? Nașterea spontană a imaginilor în cîmpul conștiinței noastre, prin intermediul viselor, a visării sau a inspirației artistice, proiectează, — asemeni fisurii prin care se degajă gazele comprimate la maximum și flăcările focului din adîncuri — nucleul aflat în chiar inima noastră și pînă la care n-am putea pătrunde fără această îndepărtată emanație. Așa cum am văzut, diferența constă în faptul că visul le trimite în stare pură pe ecranul, în momentul acela vacant, al unei vieți psihice încetinite, în timp ce reveria și mai ales inspirația le lasă în grija inteligenței în stare de veghe, care caută de îndată să le domine. Ea reușește să-și instaureze disciplina exclusivă și să introducă toate aceste aporturi în cadrele organizării sale stabilite: este momentul consfințit de apariția ideii.

Astfel se efectuează o evoluție continuă de la viața obscură la viața semiconștientă mai întîi, simplu percepută, resimțită, apoi la viața pe deplin conștientă și rațională, a cărei expresie spontană se află tot în imagini iar cea mai elaborată în idee. Tot acest travaliu are drept scop să extragă substanța vieții interioare din magma originară în care clocotește și să-i dea o consistență, o formă; atunci, în loc doar să o resimțim, putem să facem din ea subiectul unei observații lucide. Imaginile și ideile sînt asemeni condensărilor bruște pe care le suferă materia încă în fuziune și care, prin pietrificare apoi prin răcire, ne îngăduie s-o atingem și s-o folosim.

Pînă acum, pe scena activității psihice, omul n-a fost decît actor; în acest stadiu, el devine spectatorul care judecă și reacționează. Imaginea, într-un mod încă empiric, se mulțumește să împrumute starea mentală a unei aparențe luate din realitatea exterioară și avînd oarecare analogie cu ea. „Visul pe care-l purtăm în noi, notează Victor Hugo în *William Shakespeare*, îl regăsim în afara noastră." Din momentul acela, el va putea fi considerat ca ceva exterior. Ideea este un mod mai elaborat, mai civilizat care, mergînd mai departe decît imaginea încă prea strîns legată de haosul magmei sensibile, impune forme intelectuale, fixe și identificate, fără echivoc.

E firesc așadar ca între aceste două stadii de „realizare" să se stabilească schimburi și interacțiuni: imaginea influențează asupra ideilor, le modifică, le provoacă la nevoie; la rîndul ei, ideea are o rezonanță asupra imaginii, o

* Actul II, scena II.

deturnează de la sensul ei firesc, o adaptează şi o dirijează. Aşa încît teoriile asupra artei îi vor face pe pictori să reconsidere ceea ce le sugera imaginaţia, să refuze s-o recunoască, s-o denatureze adaptînd-o la exigenţele doctrinelor curente.

SELECŢIA IMAGINILOR–Potrivit căror legi şi în ce mod tendinţele profunde vor selecta din realitatea vizibilă imaginile cele mai capabile să le reprezinte? Aceasta e problema pe care urmează s-o precizăm acum.

Percepţiile noastre despre lumea fizică se organizează tot în noi, sub forma unor imagini ce reprezintă cu cea mai mare fidelitate posibilă ceea ce se petrece în jurul nostru. Dar percepţiile, senzaţiile nu cad niciodată pe teren neutru; ele produc imediat o reacţie afectivă, o emoţie * ce variază potrivit naturii fenomenelor care le suscită, dar şi potrivit naturii celui care le primeşte. Astfel, în memoria noastră care le înregistrează, orice imagine păstrată e impregnată de o senzaţie oarecum deosebită, senzaţia a ceva trăit. De aceea, ea este solidară cu o stare sensibilă, fapt pus în evidenţă de Proust.

Or, aceeaşi stare sensibilă poate să se producă în noi la fel de bine fără să fi fost nevoie de un excitant exterior. Constatăm fără întîrziere asemănarea dintre anumite sentimente ce fac parte din desfăşurarea experienţei noastre intime şi altele — rezultat al imaginilor primite din lumea înconjurătoare. Ca urmare a acestei asemănări, sentimente şi imagini se asociază, devin oarecum sinonime. Astfel dacă vom căuta să facem pe altul să sesizeze o stare afectivă închisă în sufletul nostru, cum va fi imposibil să o reprezentăm, vom evoca lucrurile sau scenele pe care le vom considera cele mai capabile să o suscite. Astfel, imaginea care stîrneşte în noi un anumit sentiment va deveni expresia sentimentului însuşi.

Artistul îşi făureşte un repertoriu, o selecţie din imaginile cele mai familiare, mai iubite, pentru că trezesc în el emoţiile sale preferate. Dintre acelea pe care le primeşte necontenit şi de pretutindeni, el va neglija pe cele mai „neutre" pentru ca, dimpotrivă, să revină de preferinţă la acelea în care sensibilitatea sa se complace şi se recunoaşte.

Modul în care va reprezenta universul şi care unui spectator superficial poate să-i pară doar exact, este de fapt *tendenţios*, deoarece este esenţialmente adaptat la obsesiile sau la dorinţele sale personale.

Iată de ce se poate vorbi de o dublă lectură în faţa unui tablou: există o lectură superficială care nu desluşeşte în el decît reproducerea a ceea ce vedem în natură; dar există o lectură „internă" care, prin această reproducere şi fără să se oprească la ea, caută să vadă cu ce corespunde în sufletul artistului şi ce ne dezvăluie din el.

Cum va proceda această lectură în profunzime? În faţa operei, ea va trebui să neglijeze ceea ce nu apare decît episodic şi întîmplător, pentru a se interesa de ceea ce e determinat de deprinderile, de obsesiile sensibile ale pictorului. Cunoaşterea istoriei artei va fi utilă pentru a stabili ce este efectul unor imprejurări trecătoare şi ce vădeşte o reminiscenţă, o imitaţie a pictorilor cărora le-a fost elev sau contemporan.

Va rămîne atunci un ansamblu de imagini sau de caractere care, prin insistenţa, prin repetarea lor, sînt capabile să dezvăluie ceea ce am numi bucuros constantele unei imaginaţii. Va putea fi la fel de bine o armonie colorată ca şi o formă familiară sau un anume gen de subiecte. În aceasta constă, neîndoios, secretul pe care opera tinde să-l dezvăluie. El se degajă din compararea oarecum statistică a tablourilor artistului.

---

* La drept vorbind, aceste „operaţii" ale spiritului nu există decît prin demonstraţie; în realitate percepţia *este* deja reacţie afectivă, distincţia nu se face decît în teorie.

Există un joc alcătuit dintr-un păienjeniș de linii, în care ni se cere să tragem cu creionul peste unele din ele, să le subliniem, pentru ca să apară un desen care era ascuns în aparentă confuzie. Cam tot la fel ajungem să obținem, din ansamblul infinit de variat al imaginilor pe care artistul le pune sub ochii noștri, trăsăturile ce constituie propria sa personalitate.

Liniile de structură odată desprinse, rămîne să le interpretăm, să ghicim tendințele intime a căror proiectare sînt. Ceea ce a fost expresiv pentru artist este mai mult sau mai puțin și pentru noi. Dacă imaginile pe care ni le prezintă, nu trezesc în noi stări la fel de vii ca acelea pe care a vrut să le exteriorizeze, cel puțin orientează propria noastră sensibilitate într-o direcție analoagă. Nouă ne revine sarcina să percepem ceea ce e schițat și să întregim; căci aici se află sursa originară a operei de artă și a ceea ce caută ea să exprime; aici se află nevoia la care ea răspunde. Căci nu e pictorul fratele compozitorului ce caută să-și transpună muzica interioară în note, pe care va fi de ajuns să le citim pentru a le auzi în sinea noastră? Să lăsăm tot așa să se înalțe în noi cîntul mut pe care pictorul l-a transcris în tablou. Astfel artistul ajunge să ne facă să descifrăm ceea ce s-ar fi putut crede că va resimți doar el singur, uneori confuz, în forul său interior. Dar ne-a spus mai mult decît ar fi izbutit să exprime prin cuvinte.

Va merge el mai departe? Îi mai rămîne să ne dezvăluie aspecte pe care nu și le bănuiește, pe care le va ignora întotdeauna, pe care conștiința lui nu numai că le ignoră dar refuză să le cunoască.

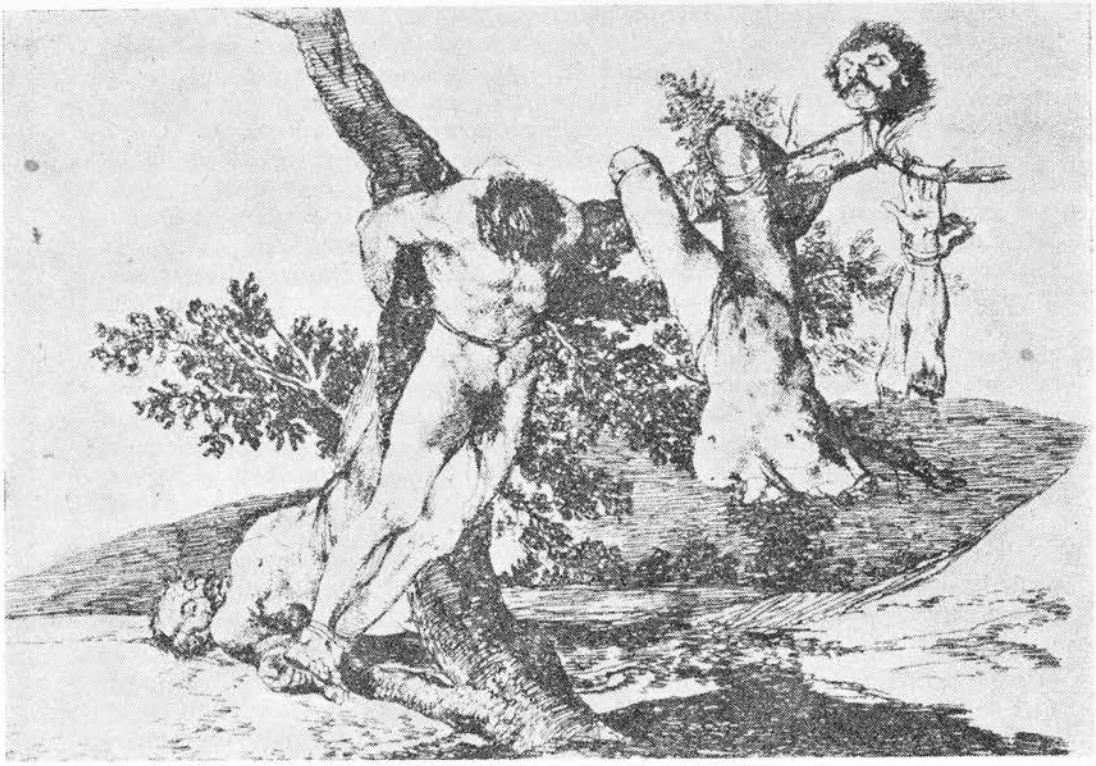
3. UNIVERSURILE ASCUNSE

LA FEL ca și bula care, din adîncul iazului, urcă inexorabil la suprafață, tot așa tendințele obscure ale inconștientului, antrenate în mișcarea firească de-a se înălța la lumină și a se instala în ea, găsesc uneori ușa închisă în pragul conștientului. El le respinge, le exclude, le opune cenzura sa. Tot ca bula care atunci pare să tatoneze și, dintr-o dată, urcînd o pantă întîlnită în cale, scapă și-și reia ascensiunea într-o altă direcție, tendințele obscure deviază și ele oarecum, ocolesc tot ce le stăvilește și sfîrșesc prin a se ivi alături de locul scontat. Jocul deformat al apariției lor nu le mai dezvăluie originea exactă, decît dacă izbutim să reconstituim, să deducem cauza și traseul ocolului pe care l-au făcut. Aceasta este misiunea căreia i s-a dedicat psihanaliza.

Este inutil desigur să evocăm în detaliu care sînt metodele sale intrate acum în domeniul public, să amintim cum explică psihanaliza acest veto pe care-l opune conștientul la tot ce l-ar perturba și-ar contrazice sistemele sale de idei stabilite. Ea mai arată cum, derivativul normal fiind refuzat iar impulsul ilicit vrînd totuși să-și urmeze mersul nestingherit, se stabilește prin *transfer* o conciliere.

Tendința interzisă se va deghiza, se va camufla pentru a trece neobservată și a traversa zona conștientului, fără a provoca scandalul temut. Neputînd recurge la imaginea evident corespunzătoare, ea va alege alta care n-o exprimă decît prin intermediul unui simbol. Și ce este acesta dacă nu o imagine care, în fond, practică un joc dublu?

GOYA *ȘI BESTIA* – Numeroși sînt artiștii la care-am putea urmări comportamentul acestor tentații reprimate. În cazul cel mai simplu, pictorul caută în circumstanțele ce i se perindă prin fața ochilor episoadele care vor permite obsesiilor sale să se elibereze în mod clandestin.



Din realitatea contemporană, Goya alege episoadele sîngeroase ce răspund impulsurilor sale tainice.

282. GOYA. *DEZASTRELE RĂZBOIULUI, „MARE VITEJIE ÎMPOTRIVA MORȚILOR".* Acvaforte.

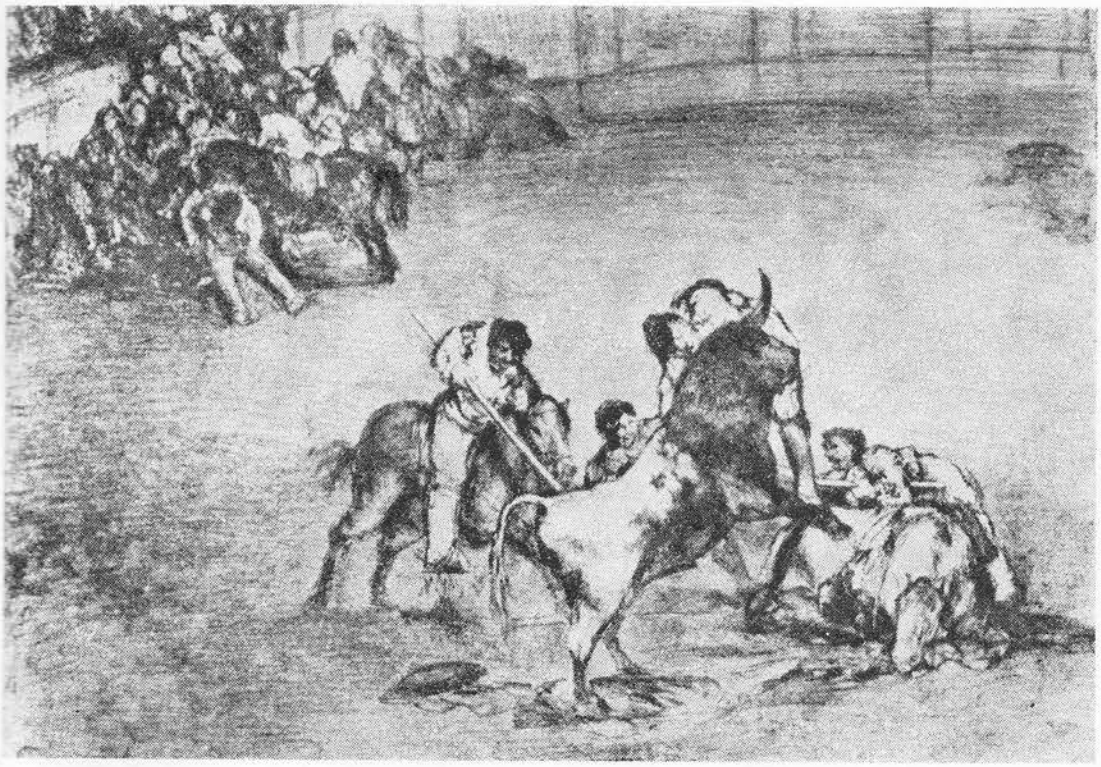
Goya ne-a atras mai demult atenția prin formula sa premonitorie: „Somnul rațiunii zămislește monștri". Care sînt așadar acești monștri ce sălășluiesc în adîncul ființei lui? Să căutăm în umbrele operei sale siluetele mai întîi nedesluşite, devenite apoi siluete teribile datorită tainelor ce zac în ea.

Dar de ce să căutăm atît de departe? se va obiecta. Nu ne demonstrează istoria că totul se explică simplu, că pictorul spaniol și-a ales subiectele din viața contemporană, iar ororile care-l înspăimîntă vin de la aceste vărsări de sînge? Cursele de tauri înseamnă Spania! Masacrele războiului înseamnă invazia franceză și rezistența națională cu cortegiul lor de atrocități! Fără doar și poate, dar atunci de ce Goya e singurul pictor spaniol contemporan care a făcut din ele urzeala întregii sale opere? De unde vine această opțiune, opțiune semnificativă pe care Goya o operează în cadrul realului? Totul este sînge, spintecare produsă de cornul animalului, de sabia brutei militare, de țepușa arborelui dezgolit. Roșul său șiroind e cu atît mai obsedant cu cît alb-negrul gravurii îl trece sub tăcere (fig. 282 și 283).

Împrejurul crimei stăruie, mai suspectă, o sexualitate crudă, avidă să îmbine violul cu măcelul. Ăsta e războiul, se va riposta, bestia umană pe care Goya a văzut-o dezlănțuindu-se. Dar s-a mulțumit oare să-l observe? Sau s-a cutremurat simțind o altă bestie trezindu-se în el și zbătîndu-se într-o groaznică fraternitate? Căci dacă se îndepărtează de acest realism atroce lăsîndu-se în voia unor subiecte imaginare, ce va alege oare Goya? Scene bizare: uciderea episcopului de Quebec de pildă, căruia canibalii, goi și zbîrliți, îi devorează membrele

sfîrtecate, în pînza de dimensiuni reduse păstrată la muzeul din Besançon. Subiect furnizat de anecdotă? Atunci de ce într-o serie de pînze mici aparţinînd marchizului de la Romana, schiţe pictate de plăcere, ca într-o joacă, aceşti oameni sălbatici s-ar repezi ca fiarele asupra prăzii lor, să tortureze femei în lacrimi, pe care le despoaie, le leagă fedeleş, le violează şi le masacrează, răsturnate pe pămînt!

Revine de altfel cîţiva ani mai tîrziu şi vom avea atunci pînzele din colecţia contelui de Villagonzalo: tot oameni sălbatici ce par ieşiţi dintr-o gravură ger-



283. Goya. *BRAVO TORO* (sau *PICADORUL LUAT ÎN COARNELE UNUI TAUR*). Litografie. Seria Taurilor aşa numiţi din Bordeaux.

mană a veacului al XVI-lea, se pornesc să fluture în aer capetele tăiate în timp ce trupurile zac pe jos, să scoată cuţitul care va tăia gîtul unei femei dezbrăcate ce urlă ca din gură de şarpe. Iată-i ţopăind apoi şi agitîndu-se în jurul unui foc mare. Aceste scene bestiale sau sadice se desfăşoară în adîncul unor peşteri întunecoase (fig. 284).

Imaginaţia lui Goya, în ciuda tuturor deosebirilor de şcoală, de epocă, de iconografie, atestă surprinzătoare afinităţi cu cea a pictorilor germani de la sfîrşitul Evului Mediu, cum ar fi Urs Graf sau Altdorfer sau Baldung Grien. Şi ei, în momentul în care zborul josnic al instinctelor se elibera, îşi îndreptau mereu creionul spre scene de război, spre oameni sălbatici, păroşi, spre vrăjitoare cu sabaturile lor. Şi ei se plasează sub semnul malefic al lui Saturn, acel Saturn căruia Baldung Grien i-a compus un chip de-a dreptul demoniac în asimetria lui şi pe care Malraux l-a invocat în titlul cărţii sale dedicate lui Goya (fig. 287 şi 288).

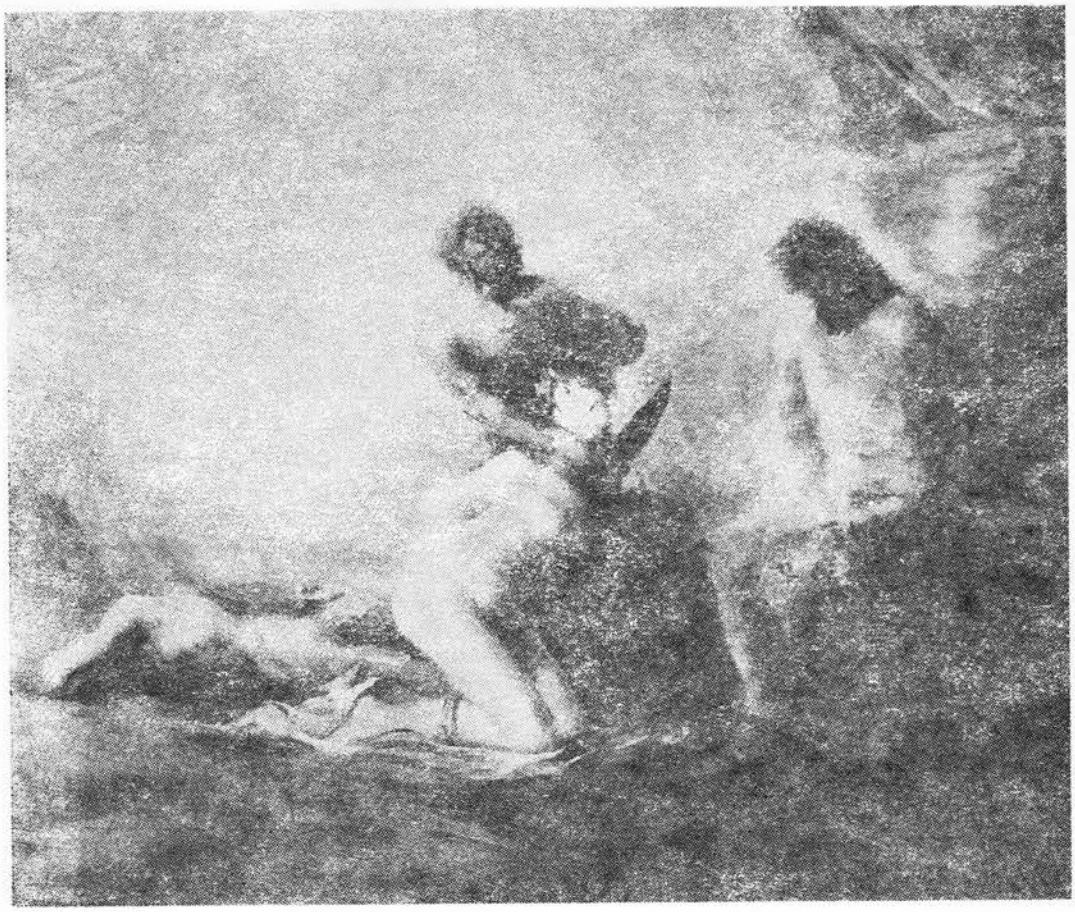
Germanii veacului al XVI-lea exprimă un inconştient colectiv, cel al rasei lor chinuite ale căror instincte tulburi sînt biciuite de descompunerea medievală; Goya ne mărturiseşte neliniştile sale obscure care sînt personale şi pe care drama contemporană nu face decît să le trezească. Fie că inconştientul este colectiv fie că e individual, el nu scapă prilejul să se manifeste.

În ziua cînd Goya, izolat în locuinţa sa, La Casa del Sordo, ca şi în infirmitatea sa taciturnă, se va gîndi să decoreze pereţii pe care-şi odihneşte privirile, ce va concepe? Cîteva imagini de pace şi de lumină, pentru a-şi amăgi singurătatea? Nu, ci mai sumbru şi mai surd ca oricînd, în gama de negru, alb şi verzui ce-i domină acum paleta, figuri groteşti şi înnegrite cu cărbune, de vrăjitoare, cîinele negru, Bestia urlînd pe un munte pustiu şi, în fine, Saturn însuşi, devorator al propriilor săi copii (fig. 285).

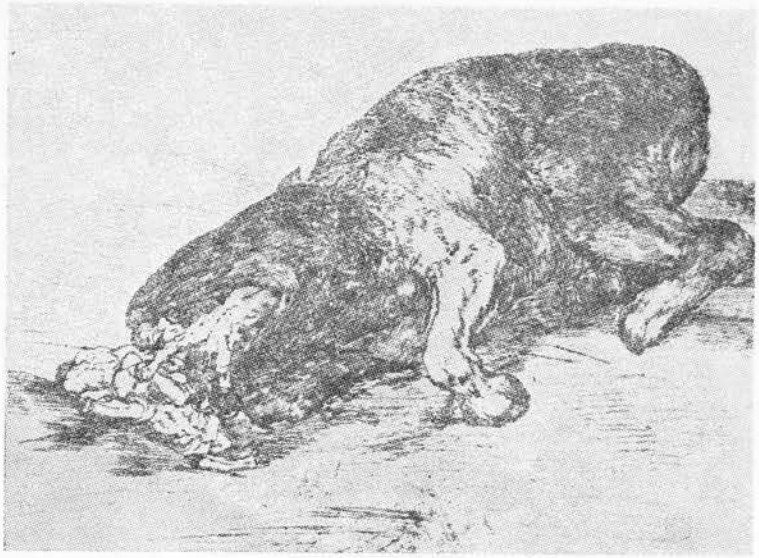
Această ultimă temă, pe care-a îndrăgit-o cu deosebire căci există un desen cu acelaşi subiect în care compoziţia este pe de-a-ntregul reimaginată, această temă el o făureşte, o transformă aşa cum îi convine: e tot un monstruos sălbatic, bătrîn uriaş cu ochii holbaţi care, cu falca-i hrăpăreaţă şi şiroind de sînge, sfîşie în bucăţi trupul omenesc jalnic şi minuscul, pe care-l striveşte în gheare. Sub muşcătură, precum arborele sub securea care-l despică, tot aşa cadavrul e dislocat, e rupt, carne devenită stîrv.

Scenele imaginare în care se complace Goya reflectă aceleaşi instincte sălbatice.

284. Goya. *TĂIEREA CAPULUI.* Colecţia Villagonzalo.



În viziunile sale fantastice, Goya mărturiseşte şi mai mult obsesia bestialităţii crude. Saturn, invocat de Goya, este mereu prezent, evident sau ascuns în adîncul spaimei omeneşti. Sub aspectul mitic sau bestial rămîne de fapt monstrul devorator.



285. Goya. *SATURN.* Pictură din casa lui Goya, în jurul anului 1818. Muzeul Prado, Madrid.
286. Goya. *DEZASTRELE RĂZBOIULUI, „MONSTRU FUDUL".* Acvaforte.

Cu o groază în care se îmbinau fără îndoială clandestine delicii, Goya asculta cum urcă strigătul tainic în care omul îşi regăseşte rădăcinile animalice, pulsaţiile teribile şi bestiale; el, închis în sine din cauza surzeniei, îl auzea, în mijlocul tenebrelor, ţîşnind ca un gaizer al instinctului. Ce argument pentru psihanaliza freudiană care, după ce căutase originea oricărei vieţi mentale în inconştient, nu mai voia să recunoască decît poftele elementare, stăpînite ulterior printr-o lentă aplicare şi sub presiunea socială!

La începuturile sale, Goya rămîne docil convenţiilor de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea. Ca şi cumnatul său Bayeu, el apare atunci ca pictor de cartoane de tapiserie consacrate jocurilor elegante sau populare. Totuşi, la maturitate, la bătrîneţe, îşi dă cărţile pe faţă şi apare în faţa noastră nu gol, ci jupuit. Şi totuşi actualitatea, anecdota sau tradiţia îi îngăduie de fiecare dată să afişeze, la adăpostul legalităţii morale, obsesia ce clocoteşte în abisul său lăuntric, abis pe care se grăbeşte să-l întredeschidă, cu bucurie chiar, îndărătul privirilor sinistrei sale *Familii regale.*

BOSCH ŞI VÎRTEJUL PĂCATULUI – Şi alţi mari pictori au fost obsedaţi de vîrtejuri asemănătoare, dar pentru a amăgi clarviziunea martorilor, dacă nu chiar a lor, au fost nevoiţi să le prezinte cu ajutorul unor simboluri, în aparenţă de neînţeles. Or sînt tocmai simbolurile pe care psihanaliza a învăţat să le citească în sufletul omenesc şi să le descifreze! Aşa a fost Hieronymus Bosch, la sfîrşitul Evului Mediu cînd (aşa cum am văzut la pictorii germani) o civilizaţie şovăitoare, în plină dislocare sub loviturile celei care se pregătea şi avea să-i succeadă, lăsa, prin atîtea breşe deschise, să se degaje emanaţiile sulfuroase şi flăcările pe care vulcanii le proiectează din măruntaiele pămîntului prin mijlocirea convulsiilor geologice.

Figura saturniană e familiară artiştilor bîntuiţi de neliniştile inconştientului.

287. Baldung Grien. *SATURN.* 1516. Desen. 288. Jean Cocteau. *AUTOPORTRET.*

Nu e minunat faptul că, încă din veacul al XVII-lea, José de Siguença a pătruns tot arierplanul misterios ce se oferă privirilor în tablourile lui Bosch? El observă: „Deosebirea dintre pictura acestuia şi pictura altora constă în faptul că ei caută să picteze, cel mai adesea, omul aşa cum e văzut din afară; Bosch singur are îndrăzneala să-l picteze *aşa cum e în adîncul fiinţei.*"

Ceea ce, cu acelaşi pesimism ca şi Freud, percepe Bosch în adîncul fiinţei este clocotul dorinţelor interzise. Ştim de cît ajutor poate fi alegerea subiectelor şi constantele lor revelatoare pentru a pătrunde intenţiile cele mai ascunse ale pictorului. Cele ale lui Bosch gravitează neîncetat în jurul temei tentaţiei: neobosit, el ni-l înfăţişează pe sfîntul Anton înconjurat de furnicarul infernal, hărţuit de păcătoasele diabolice, terorizat de monştri îngrozitori iscaţi în jurul său de Necuratul (fig. 289).

Una din operele sale majore nu este *Carul cu fîn*, pictat pe la 1485—1490? El ne arată societatea, toate clasele societăţii mînate de aceeaşi tentaţie de care sfîntul anahoret era chinuit în singurătatea lui. „Lumea e un munte de fîn, spune proverbul; fiecare îşi ia din el ce poate să apuce." Carul orb şi greu de povara poftelor lumeşti, înaintează strivindu-i pe unii, tîrîndu-i pe alţii în urma lui; cocoţaţi în vîrf stau cupluri care, rezumînd întreaga dezbatere, îşi joacă destinul între un înger păzitor şi demonul zorit. Nebunul rătăcitor figurează pe unul din panourile exterioare, pentru a aminti veşnica pierzanie a oamenilor ce se lasă pradă poftelor lor (fig. 290).

Partida comportă o miză redutabilă şi *Judecata de apoi* nu face decît să ne-o amintească. Mulţi pictori au ilustrat-o, dar nici unul cu această ciudată

părtinire de a vedea doar pieirea păcătoşilor. Pictura pe care Bosch a executat-o pentru Filip II a dispărut; dar amintirea ei e păstrată de gravura executată de contemporanul său, Alart du Hameel; rămîne în schimb tabloul de la Viena. Paradisul ori Infernul, aceasta este opţiunea, dar în ultimul moment ea nu mai aparţine aceluia a cărui soartă urmează să fie hotărîtă pentru eternitate. Şi alţii le-au evocat dar şi aici Bosch vede numai al doilea termen al dilemei. Deşi dipticul îl sileşte să le reprezinte pe-amîndouă, potrivit unei solide tradiţii iconografice, el nu se va putea împiedica, la Madrid, la Viena, de exemplu, să-l escamoteze pe cel dintîi, pentru a-i substitui printr-o adevărată înşelătorie, pe care-a repetat-o, Paradisul terestru, adică, subterfugiu revelator, tot imaginea ispitei.

Pe panoul de la Veneţia, ce-i drept, Paradisul şi Infernul îşi răspund; dar să privim mai deaproape: dacă Bosch subliniază cu o sarcastică îngăduinţă grozăviile celui de-al doilea, el pregetă în faţa ideii de a-l reprezenta pe cel dintîi, avînd parcă repulsia diavolului în faţa aghiasmei! Ce ne înfăţişează el? Un tunel lung, nesfîrşit şi întunecos pe care păşeşte gol şi tremurînd alesul care aspiră la fericirile raiului. La capăt de tot, aproape la infinit, o deschidere, micşorată din cauza depărtării, arată iluminarea unde presimţim suprema beatitudine. Dar ce cale tenebroasă, apăsătoare, tulburătoare! * Cel scăpat din ghearele pierzaniei, sleit de puteri, în momentul în care va păşi pe tărîmul rîvnit şi încă depărtat, nu va fi, ca şi contele de Villiers de l'Isle-Adam, înşfăcat, apucat din nou de ghearele care-l pîndesc ca să-l azvîrle în disperarea de care se credea scăpat? Acest culoar înfricoşător pare mai curînd ieşit din imaginaţia unui Kafka. Nici cel de-al patrulea panou nu ne aduce încă soluţia sperată, ci o ascensiune anevoioasă către Empireu! . . . (fig. 291 şi 292).

Cu toate acestea şi Bosch are un Paradis; se plimbă prin el cu cea mai mare plăcere în visurile sale halucinate, dar nu e decît o cursă, cea mai diabolică. Ni-l descrie în *Grădina desfătărilor*. Grădină a plăcerilor terestre, uşor de ghicit sub simbolul ce le ascunde. Goya se prefăcea că află în evenimentele vremii subiectele cerute în realitate de instinctele sale; Bosch pare că le află în comparaţiile şi alegoriile ce populează textele predicatorilor sau autorilor mistici ai timpului, sau în bagajul ezoteric al alchimiştilor. Şi despre el s-ar putea spune că nu face decît să reflecte mediul său! Dar, bazîndu-se pe coincidenţe, care-i înşelau pe contemporani şi fără îndoială şi pe el însuşi, e călăuzit de cele mai secrete obsesii ale fiinţei sale.

Charles de Tolnay ** şi mai cu seamă Jacques Combe ***, printr-o analiză minuţioasă şi erudită a referinţelor lui Bosch, au dovedit dubla lectură de care sînt pasibile simbolurile sale împrumutate pe de-o parte din fondul de cunoştinţe şi evenimente al epocii, îndepărtînd astfel orice bănuială, dar semnificative, pe de altă parte, în ochii psihanalizei, pentru dorinţele lui cele mai ascunse. În sprijinul acestui mod de a vedea, Jung a adus un argument puternic, demonstrînd că alchimia nu urmărea, prin riturile şi operaţiile sale spectaculoase, rezultate magice: ele erau simboluri care permiteau căutarea şi mînuirea adevărurilor fundamentale ale sufletului pe care modalităţile de a gîndi recunoscute la vremea aceea n-ar fi îngăduit nici să fie denumite, nici pătrunse. ****

---

* *La Semaine médicale* din 30 aprilie 1952 a reprodus o fotografie din filmul lui R. VOLMAT şi al Dr. P. ROUMEGUÈRE, *Imaginile nebuniei*: desenul unei bolnave engleze suferind de depresiune cu elemente de paranoia dovedea aceeaşi obsesie: un culoar interminabil îndreptat spre o ieşire luminoasă. Or realizarea acestei opere aducea bolnavei, potrivit mărturisirilor ei, o mare eliberare.

** CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937.

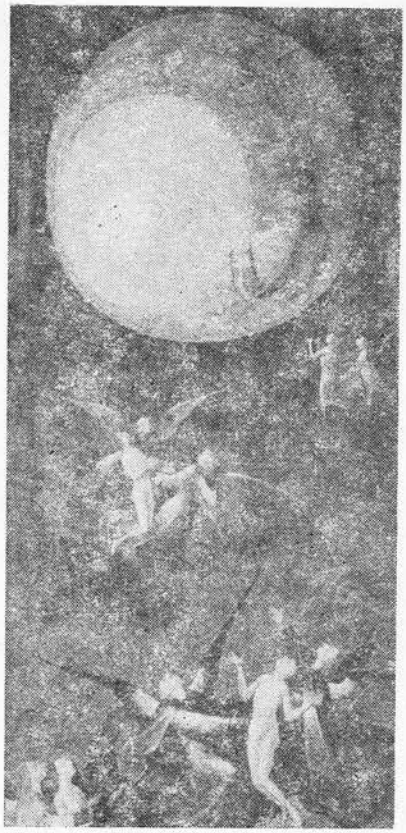
*** JACQUES COMBE, *Jérome Bosch*, Paris, Tisné, 1946.

**** JUNG, *Psychologie und Alchemie*, Zürich (tradusă în franceză de Dr. Roland Cahen).

Numeroase sînt tablourile lui Hieronymus Bosch care, sub diferite forme, tratează tema ispitei.

289. HIERONYMUS BOSCH. *ISPITIREA SFÎNTULUI ANTON.* Panoul central. Detaliu. Muzeul din Lisabona.

290. HIERONYMUS BOSCH. *CARUL CU FÎN.* Panoul central. Muzeul Prado, Madrid.



În imaginația lui Bosch, Infernul și Paradisul exprimă în aceeași măsură spaimele omului.

291. HIERONYMUS BOSCH. *INFERNUL*. Panoul din stînga. Palatul Dogilor, **Veneția.**

292. HIERONYMUS BOSCH. *PARADISUL*. Panoul din stînga. Palatul Dogilor, Veneția.

„Concepția lui Bosch se exprimă atît de direct prin simbolistica familiară spiritului său, conchide Jacques Combe *, încît simbolul nu apare aici ca o alegorie, ci ca un adevărat limbaj. El vine direct din sursele unde se formează gîndirea. De-aceea se prezintă cu intensitatea expresivă a poemelor primitive născute la sursele unei limbi încărcate de misterul formării sale."

Bosch vorbește fără încetare de obsesia instinctelor ce solicită omul, îndepărtîndu-l de mîntuire. Se teme poate de consecințele lor? S-ar spune mai degrabă că cedează unei tainice delectări. Detaliul grosolan, scatologic chiar, abundă. În acest context, s-a putut evoca ceea ce vocabularul modern, care nu mai este cel al lui Diafoirus, numește cu gravitate „complexul anal".

E simptomatic faptul că el nu abordează niciodată subiectele sacre decît pentru a-și astîmpăra nevoia ascunsă de profanare. Temele tratate sînt dintre cele curente, tradiționale, dar particularitatea alegerii lor este mai puțin firească. Ea vădește o înclinare în a-l înfățișa pe Hristos batjocorit. În *Ecce Homo*, *Coroana cu spini*, ca și în *Purtarea crucii*, fiul Domnului abia dacă apare, jalnic, asediat de hoarda de monștri grotești în care omenescul cedează bestialității ce urcă din străfundurile ființei. Știu că mai înainte au existat caricaturile lui Leonardo da Vinci, dar erau mult mai intelectuale! Știu că a existat tradiția carnavalescă din Flandra, dar mult mai puțin agresivă! Oare nu exagerăm învinuind artistul de blasfemie și de-o satisfacție îndoielnică în fața acestei minimalizări a lui Hristos pe care o subliniază? Desigur, el n-o mărturisește, dar pictura lui da! Fiecare exemplu luat în parte e fragil dar din ală-

* J. COMBE, *op. cit.*, p. 38.

turarea, din verificarea lor, se degajă constantele în care se trădează inconştientul (fig. 293).

Şi aici de altfel colectivul şi individualul sînt greu de separat. Tot ce-adună Bosch se găseşte de fapt în epocă, într-un sfîrşit de Ev Mediu sătul de cele sfinte şi în care fiinţa îşi dă seama de izolarea sa, gîndindu-se, în mod egoist, doar la primejdiile ce-l pîndesc: Moartea şi Diavolul!

Marcel Brion a subliniat pe drept cuvînt acest lucru în studiul despre Bosch: „Forţele obscure pe care Evul Mediu le închisese la periferia unei construcţii teocentrice a lumii şi pe care Renaşterea încearcă să le exorcizeze în numele Raţiunii se descătuşează într-o operă care nu mai cunoaşte nici Dumnezeu nici voinţă raţională." Dar toate acestea nu sînt de ajuns ca să-l explice pe Hieronymus Bosch: ceea ce contează este accentul stăruitor şi nou pe care trăsăturile răspîndite în epocă le capătă în opera sa, prin selecţie şi concentrare.

PRIMEJDIILE PSIHANALIZEI – Investigaţia schiţată cu privire la Goya sau Bosch dezvăluie în inconştient, fără putinţă de tăgadă, o forţă negativă, o greutate care trage omul în jos reducîndu-l la nivelul poftelor sale elementare, al originilor sale animale. Ea ajunge la aceleaşi concluzii ca şi Freud. Ar fi de ajuns să aplicăm imaginaţiei picturale ceea ce savantul austriac a susţinut despre imaginaţia ce se desfăşoară în vis: „Inconştientul profită de suprimarea sau de diminuarea cenzurii nocturne şi se serveşte de resturile diurne pentru a alcătui, împreună cu elementele pe care acestea le furnizează, o dorinţă de vis interzis." Un vis interzis, aşa se defineşte universul lui Bosch sau Goya.

Dacă nu recunoaşte că a spus: „Toate visele au o semnificaţie sexuală", Freud se grăbeşte în schimb să precizeze că „ele servesc în principal la exprimarea dorinţelor sexuale". Ele sînt proiectarea libido-ului, or, „am numit *libido* cheltuiala de energie pe care eul o destinează obiectelor tendinţelor sale sexuale". Ceea ce aceşti doi mari pictori au dezvăluit din eul lor profund nu pare defel să fi infirmat această definiţie.

Trebuie totuşi să mărturisim că, pe măsură ce timpul trece, psihanaliza freudiană satisface din ce în ce mai puţin. Dacă părintele ei continuă să se afirme ca un novator genial, directivele sale obstinate, dacă nu obsedate (nu trebuie să uităm că Freud nu s-a lăsat niciodată psihanalizat şi această problemă e tulburătoare) apar restrînse, sistematice. Unii discipoli au accentuat acest aspect sectar prin aplicarea îngustă şi aproape mecanică pe care au făcut-o gîndirii lui Freud. A fost nevoie de Adler şi mai ales de Jung pentru a înlătura îndărătnicia aproape monstruoasă de a reduce totul la un singur factor, din care decurge totul şi pentru a arăta cît de bogat este inconştientul, mai „uman" decît îl concepuse profesorul vienez.

Nimic nu e mai primejdios decît o scolastică stăruind cu înverşunare să lege cu forţa fiecare operă, artistică sau literară, de o explicaţie unică şi făcînd-o să rezulte din această explicaţie printr-o înlănţuire de raporturi ingenioase. Raţionamentul poate demonstra totul; nu-i nevoie decît de-o dialectică abilă. Orice mare operă cere să ne aplecăm asupra ei, într-o reculeasă aşteptare să lăsăm să se desprindă şi să reţinem din ea ecoul stins pe care ni-l transmite o altă fiinţă. Logica nu trebuie să se substituie dicteului ei, ci s-o traducă limpede.

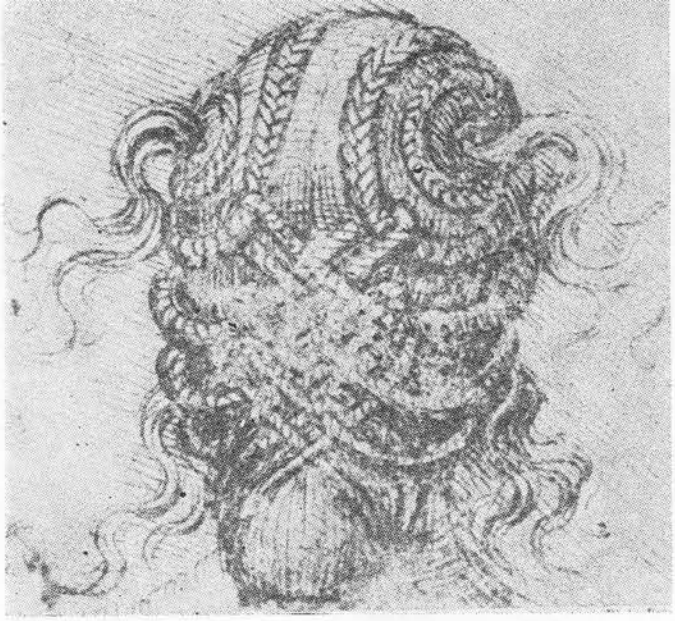
Or opera ne învaţă că inconştientul, unde ea îşi împlîntă rădăcinile, nu trăieşte din monotona revenire a cîtorva impulsuri organice; în el se deschide cîmpul infinit al posibilităţilor psihice. El nu conţine doar ceea ce repudiază şi recuză raţiunea, ci şi materia pe care ea o organizează, precum şi ceea ce îi scapă şi poate o depăşeşte. Vom vedea acest lucru mai departe.

În plus, e foarte greu, dacă nu imposibil, ca o creaţie a spiritului, cum e un tablou, să se mulţumească a fi doar reflexul inconştientului. Acesta din urmă

Sub penelul lui Bosch, chiar Iisus apare adesea batjocorit, înconjurat de „pleava hidoasă" despre care va vorbi Ensor.

293. Hieronymus Bosch. *PURTAREA CRUCII.* Muzeul de Artă din Gand.

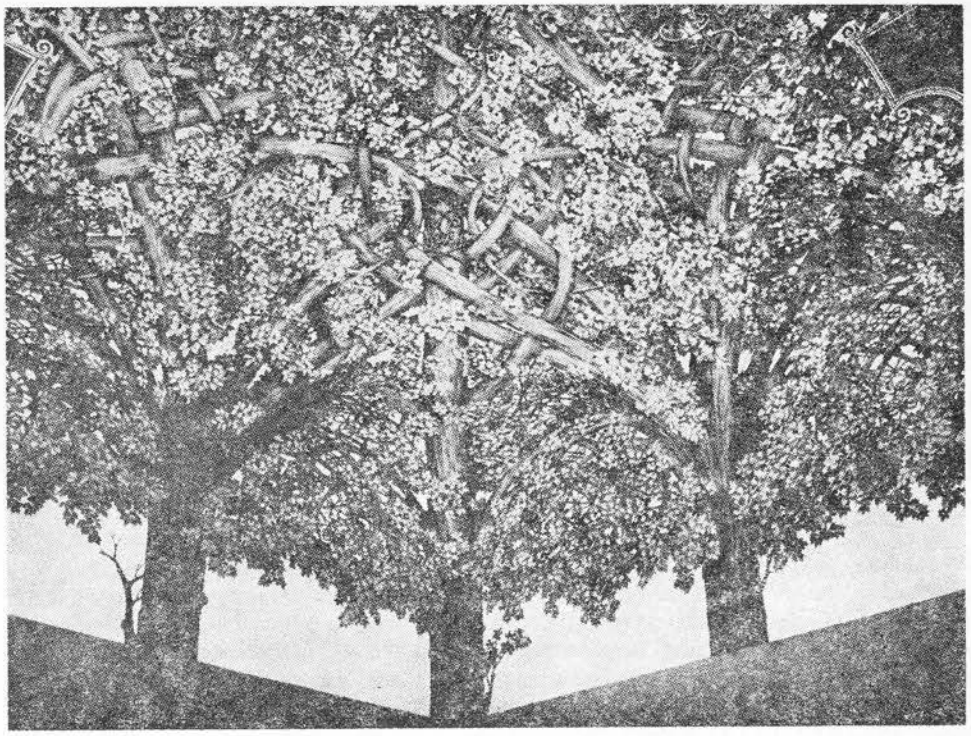
e supus din capul locului unor acțiuni exterioare lui și care-l transformă. Trebuie să recunoaștem aici că Freud avea dreptate. El spunea: Numai „în artă se întîmplă ca un om ros de dorințe (pe care din nenorocire Freud nu le socotea decît inavuabile) să facă ceva care să semene cu împlinirea lor astfel încît, datorită iluziei artei, acest joc să producă reacțiile afective pe care le-ar produce o satisfacție autentică"; dar adăuga: „*Adevăratul artist poate mai mult.* El știe mai întîi să dea viselor sale treze o formă în care să se piardă orice caracter personal în stare să-i dezguste pe ceilalți, transformîndu-le într-o sursă de bucurie pentru ei." Iată rolul plasticii salvat. „El mai știe să le înfrumusețeze, disimulînd astfel originea lor suspectă." Oricîte rezerve ar stîrni epitetul de „suspect" în care transpare prejudecata lui Freud, trebuie să subliniem această recunoaștere a depășirii inconștientului.



Nodurile complicate ale entrelacs-urilor *îl fascinează pe Leonardo da Vinci care le impune în temele cele mai diverse.*

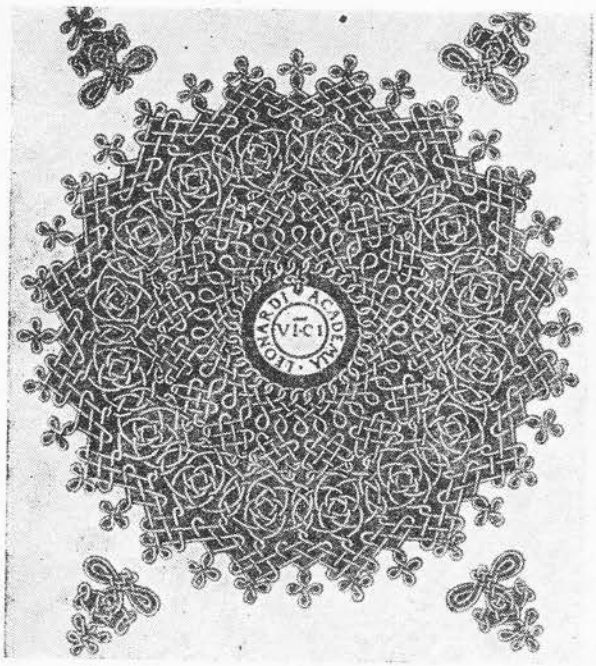
294. Leonardo da Vinci. Studiu de pieptănătură pentru *LEDA*. Desen în jurul anului 1509 Windsor Castle.

295. Leonardo da Vinci. *BOLTĂ DE FRUNZIŞ*. Plafonul sălii *dell'Asse*, Castelul Sforza, Milano.



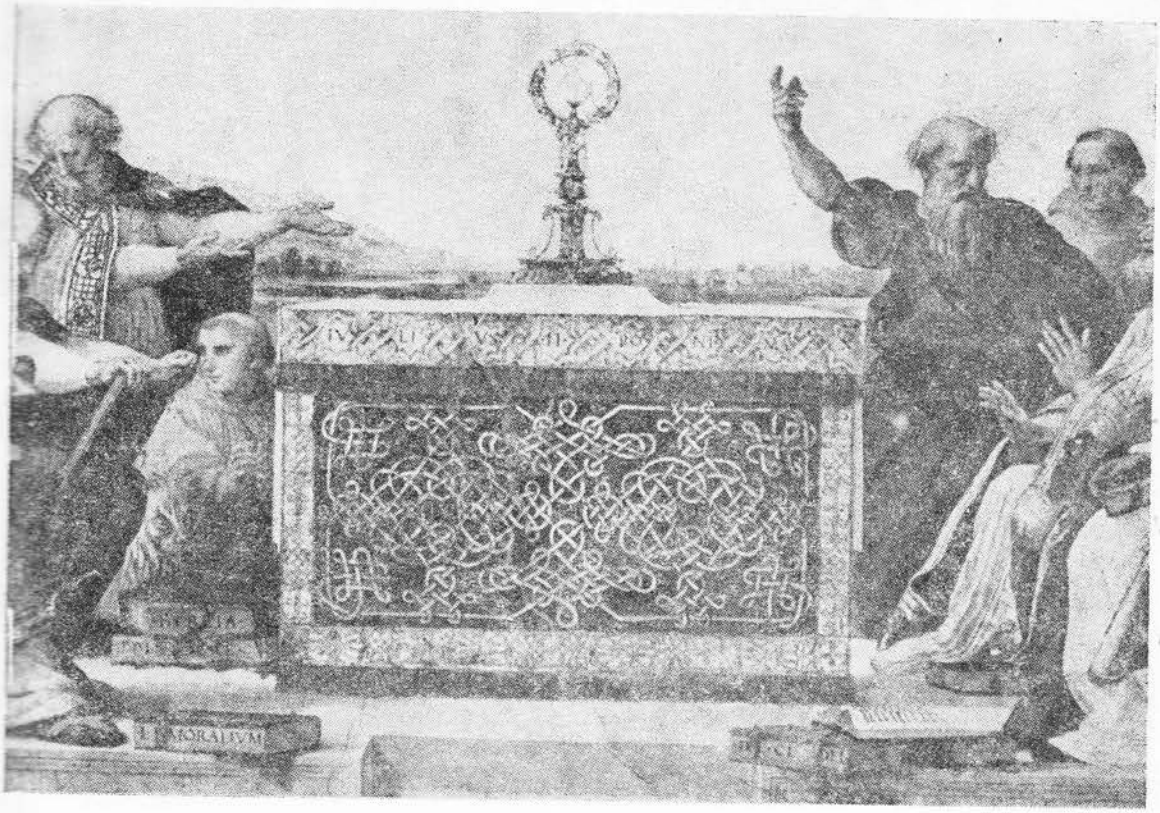
Din momentul în care artistul se eliberează de el însuşi pentru a schiţa o operă, inconştientul se află confruntat cu imperativele spiritului: un echilibru nou se stabileşte atunci. În eseul său fundamental pentru interpretarea unui mare artist, *Visul de tinereţe al lui Leonardo da Vinci*, publicat în 1910, Freud nu pare să fi utilizat la maximum perspectivele pe care le schiţase. Face dimpotrivă o îngrozitoare demonstraţie a lacunelor şi aberaţiilor metodei sale. Tainele sufletului nu se deschid cu o singură cheie, fie ea chiar cea a viselor. Ce spirit neprevenit ar putea să ghicească în *Sfînta Ana* de la Luvru vulturul

296. Leonardo da Vinci. *ENTRELACS-URILE DE LA ACADEMIA LEONARDIANĂ.* Biblioteca Ambrosiana, Milano.



Entrelacs-urile *se transformă uneori în labirint. Cine s-ar aştepta să le regăsească în centrul unei mari compoziţii de Rafael!* . . .

297. Rafael. *TABERNACOLUL.* Detaliu din *DISPUTA PENTRU SFINTELE DARURI,* Muzeul Vaticanului, Roma.



Dincolo de convenția care-l caracterizează, Rafael rezervă surprize, cum este, alături de acest sfînt suav, chipul asimetric, sălbatic și răvășit de cine știe ce chin tainic.

298. RAFAEL. Chipul ideal: personajul central din dreapta, jos, din fresca La Trinità e i Santi. Ansamblul a fost executat de maestrul său Perugino. Biserica San Severo din Perugia.

299. Rafael. Un chip realist: personaj din *MIRACOLUL DIN BOLSENA*. Frescă din Vatican, Roma.

care e desenat pe faldurile Fecioarei? Iată cît de greu îi vine privitorului să verifice în imagine aserţiunile marelui psiholog! Cum să ne îndoim că acesta procedează la proiectarea a ceea ce aşteaptă, a ceea ce doreşte să întîlnească? Tot aşa, în pata de cerneală din testul lui Rorschach, fiecare desluşeşte nu ceea ce există de fapt, de vreme ce nu e nimic intenţional, ci, ca într-o oglindă morală, forma propriilor sale vise. Leonardo da Vinci a fost primul care a remarcat aceste miraje interpretate de imaginaţie potrivit înclinaţiilor sale fireşti (vezi p. 117-118). Vulturul din *Sfînta Ana* aminteşte mai curînd vechiul joc: „Unde este vînătorul?" decît o observaţie controlabilă.

Să repetăm aşadar: nu noi trebuie să dictăm tabloului simbolurile pe care ar putea să le ascundă, ci examinarea „statistică" trebuie să le scoată la iveală.

LEONARDO DA VINCI SAU TEAMA DE INSTINCT – Ce dezvăluie atunci Leonardo da Vinci? Care sînt „constantele" pe care le mărturiseşte? Obsesia ariditătii şi obsesia tainei. Lumea pe care o inventează nu are asemănare: ea pare să vină dintr-o planetă ciudată şi aproape moartă. Munţi străvechi se dezagregă şi se desprind subţiindu-se tot mai mult, înălţîndu-se ca nişte stînci măcinate, purtînd gheţari albăstrui în aerul ce se rarefiază. Grota, pe care Leonardo da Vinci o evocă în notele sale, în amintirile sale de tinereţe, formată din piatră dură şi din umbră deasă, anunţă uscăciune şi mister. Mister ce se citeşte pe chipurile zăvorîte, ascunzînd cine ştie ce suflet şi care prin zîmbetul lor alunecos, fugar, înşelător, se feresc să fie pătrunse. El se afirmă în gustul pentru clarobscur care face ca fiecare modeleu, fiecare formă să fie imprecisă, iar fiecare prezenţă, inefabilă. El se propagă în tot acest univers rece şi enigmatic.

Îl regăsim în fiecare invenţie a lui Leonardo: scrisul voit inversat pentru a-l deruta pe curios; abundenţa de noduri şi *entrelacs*-uri spre care tinde desenul lui, complicînd o pieptănătură de femeie în mii de şerpuiri indescifrabile sau scrutînd confuze vîrtejuri de apă: această fascinaţie a labirintului ce se ghiceşte în combinaţiile inextricabile şi matematice servind drept emblemă pretinsei „academii leonardiene" şi prezentată de Vasari ca semnături „secrete" ale maestrului; sau iarăşi labirintul aproape identic ascuns în frunzişul de pe bolta sălii *dell'Asse* din castelul Sforza (fig. 294, 295 şi 296).

E posibil, aşa cum s-a remarcat, ca aceste împletiri să-i fi fost sugerate lui Leonardo da Vinci de un joc de cuvinte referitor chiar la numele lui: Vinci se aseamănă cu „vincio-vincīre", care înseamnă „a lega"; dar rămîne să explicăm de ce, dintre atîtea imagini pe care le evocă acest verb, Leonardo da Vinci le-a exploatat pe acelea care, prin derivaţie, duc la detururile cele mai complicate, la „nodul gordian".

Opera, viaţa lui Leonardo da Vinci sînt dedicate secretului: mai întîi secretul sensibilităţii refuzate, înveşmîntată în atîta luciditate intelectuală, ca într-un strat de gheaţă transparentă dar impenetrabilă: arta va fi *cosa mentale*. Dar inteligenţa se îndreaptă spre un alt secret căutînd să-l înfrunte: cel al naturii pe care se îndîrjeşte s-o reducă şi s-o închidă în carcanele observaţiei şi ale explicaţiei. Şi astfel ea se află suspendată între două enigme care-o fascinează, cea percepută în adîncul ei, în sensibilitatea profundă şi pe care-o înăbuşă şi cea întîlnită în faţa ei în creaţie şi pe care vrea s-o pătrundă. Există printre notele lui Leonardo da Vinci o frază plină de înţelesuri: „Umbra e superioară ca putere luminii . . ." La fel de adevărată pentru aspectul vizibil al operei sale, ca şi pentru cel invizibil. Ar trebui să mergem mai departe, să ne întrebăm de ce Leonardo da Vinci se opune într-o asemenea măsură liberei exercitări a sensibilităţii sale, substituindu-i cu tenacitate inteligenţa. După secret, ne rămîne să aflăm cheia. Sarcină delicată de psihanalist care nu se poate soluţiona cu o formulă *passe-partout* ca acelea care se aplică prea adesea, cu înfumurată lipsă de cuviinţă, pentru a

ajunge la prezumţioase şi simpliste explicaţii privind cele mai luminate minţi, explicaţii care ne vor face mîine să zîmbim de o anumită „ştiinţă" aşa cum ne amuzăm astăzi pe seama unei frenologii desuete!

Să ne mulţumim a releva faptul nou în faţa căruia sîntem puşi: imaginile călăuzite de inconştient nu sînt numai locul de revendicare a instinctelor celor mai apropiate de fiinţa fizică; totuşi în afara lucidităţii artistului şi a controlului său, ele traduc şi o tendinţă la fel de spontană de a neutraliza forţele brute, evocate de-acum înainte doar de neliniştea pe care o suscită surd, rezervînd cîmpul creaţiei numai spiritului eliberat de orice piedică. Aici fără îndoială se află motivul fundamental al interesului atît de viu, atît de frăţesc pe care Paul Valéry i l-a purtat lui Leonardo da Vinci.

S-ar zice că nu există numai o acţiune *a posteriori* a conştiinţei pentru a domina inconştientul, pentru a păstra ordinea, pentru a nu reţine din el decît ceea ce-i convine. *Contradicţia şi represiunea se află în sînul inconştientului*, conştientul nefăcînd adesea decît să le scoată la lumină şi să le organizeze. Preocupat de idei şi de contraste simple, Occidentului îi place mai presus de orice să reducă totul la simetria a două contrarii. Mecanismul dialectic poate atunci să intervină. Ce tentant e să tragi o linie dedesubtul căreia inconştientul, mîzgă şi smîrc, ar agita în adîncurile-i întunecoase bestia ce dăinuie în om, şi deasupra căreia s-ar edifica suprastructurile spiritului luminat!

India, mai puţin dogmatică, aborda în mai mare măsură şi de mai multă vreme complexa realitate, căci presimţea un inconştient care include, potenţial, în geneză, toate posibilităţile omului, pe cele mai josnice ca şi pe cele mai nobile, tentaţia diavolului dar şi pe cea a lui Dumnezeu! Gîndirea are poate mai puţin misiunea de a sublima instinctele cît de a le aduce spre luciditate, în limite totuşi tolerate de raţiune, pentru a face din ele material de reflecţie: o idee. Ele se transformă atunci în obiect de acţiune, supuse voinţei, pentru care au devenit oarecum vizibile.

Este meritul deosebit al lui Jung de a fi arătat că fiinţa omenească lucrează fără încetare ca să-şi constituie un echilibru, să progreseze, prin desăvîrşirea unităţii sale, în mijlocul acestei înfruntări în care se agită şi se opun tendinţele cele mai diverse. În inconştient are loc cea mai mare parte a luptei lor şi triumful eventual dar mereu căutat al celor mai elevate tendinţe; căci acesta este scopul către care năzuieşte evoluţia noastră, aventura interioară care ia naştere în adîncurile fiinţei noastre, înainte chiar de intervenţia conştiinţei. Sondajul pe care-l permit imaginile şi, în primul rînd imaginile artei, lasă să se întrevadă această înfruntare iniţială chiar atunci cînd s-ar părea că n-a rămas nici urmă de conflict în stadiul avansat în care se instalează gîndirea.

RAFAEL SAU INSTINCTUL DOMINAT – Cine evocă pacea şi puritatea inimii şi a spiritului mai mult ca Rafael? Pînă într-atît încît timpul nostru îl va învinui de o anume dulcegărie, reproş îndreptăţit în privinţa discipolilor săi. Imensa diferenţă dintre ei şi el constă în aceea că ei nu fac decît să imite, prin aspectul exterior, forme rupte de rădăcinile lor, în timp ce maestrul din Urbino ne oferă, pline de seninătate, imagini care mai păstrează legătura cu pămîntul şi nu şi-au pierdut seva. Să le privim doar o clipă şi vom simţi pulsaţiile vieţii intense pe care ele nu fac decît s-o încununeze. În această operă, în care Raţiunea pare să domnească fără rival, străbate o tulburătoare confesiune, în măsura în care rămîne perceptibilă vechea luptă dintre Bine şi Rău, pe care atîtea mituri ale oamenilor o simbolizează. Or aceste mituri reînvie în multe din tablourile sale.

Cînd parcurgem galeria figurilor create de Rafael, întîlnim cu uimire două tipuri omeneşti ieşite din comun: cel pe care l-a urmărit, cu preţul tuturor resurselor lucidei sale căutări şi a gustului său şi a cărui armonie pare imperturbabilă,

Lupta cavalerului împotriva balaurului, apariţia unor monştri dezvăluie un aspect neaşteptat din imaginaţia lui Rafael şi a şcolii sale.

300. RAFAEL. *SFÎNTUL GHEORGHE.* National Gallery, Washington.

şi cel care-i scapă de îndată ce şocul realului îi reduce idealismul la tăcere; atunci sub penelul său apar feţe nu doar naturaliste, ci chinuite, asimetrice, bîntuite de o disonantă nelinişte, de care arta lui părea ferită. Aşa e tînărul senior din *Mesa din Bolsena* care, literalmente surprins de spectator, întoarce către el faţa-i aproape înspăimîntată, cu o privire tainic îngrijorată. Astfel cînd Rafael îşi destinde resorturile voinţei, cînd crede că notează doar adevărul trecător, el introduce de fapt un accent derutant, care este o mărturisire (fig. 298 şi 299).

Există oare un Rafael nebănuit care nu ne-a încredinţat decît probele dobîndite ale triumfului său asupra întrebărilor existenţei? Ce ne spune „statistica"

subiectelor sale? Mai mult decît oricare alt contemporan, el a îndrăgit tema eroului, a cavalerului ce învinge monştrii, acei monştri care, dacă ar fi să-l credem pe Goya, se deşteaptă în timpul somnului Raţiunii. Analiza marilor mituri a arătat că trebuie să recunoaştem aici unul din acele arhetipuri pe care memoria noastră, după Jung, ancestrală, moştenită din moşi strămoşi, o păstrează în adîncurile ei. El încarnează înălţarea forţelor pozitive care eliberează sufletul de ameninţătorul lor rival negativ al cărui rol este jucat de Balaurul gata să sfîşie Prinţesa alias Psyche. Iată-i pe sfîntul Gheorghe şi pe sfîntul Mihail, în armură strălucitoare, înfruntînd monstrul. Iat-o pe sfînta Margareta după izbînda ei (fig. 300).

Interesant e că Rafael se complace în a exprima *hidoşenia* bestiei, în cadrul unei şcoli care, sub egida lui mai cu seamă, s-a dedicat cultului exclusiv al Frumosului. Culme a logicii impecabile a geniului italian, el dovedeşte pe neaşteptate înclinaţii pentru oribil, aţîţate de resursele unei imaginaţii nestăvilite, care apare uimitor de apropiată de resursele nordicilor, cu sufletul mereu chinuit. Ştiu că le-am putea afla sursa istorică şi determina în pînzele lui Hieronymus Bosch din Palatul Dogilor pe vinovaţii pentru această intruziune a creaturilor frămîntate, obsedante adesea, în reveria septentrională. Dacă e interesant de ştiut cum a izbutit Rafael să-şi satisfacă pofta lăuntrică, această poftă trebuie şi ea explicată. Cercetarea istorică a surselor de care s-a uzat şi abuzat în ultimii ani, în istoria artei ca şi în cea a literaturii, nu elucidează aproape nimic. E bine de ştiut de unde s-au luat lucrurile; important ar fi să se ştie de ce s-a simţit nevoia să fie luate şi ce sete au astîmpărat: căci setea, astfel relevată, este esenţială.

301. Marcantonio Raimondi. *VISUL LUI RAFAEL*. Gravură. Biblioteca Naţională, Paris

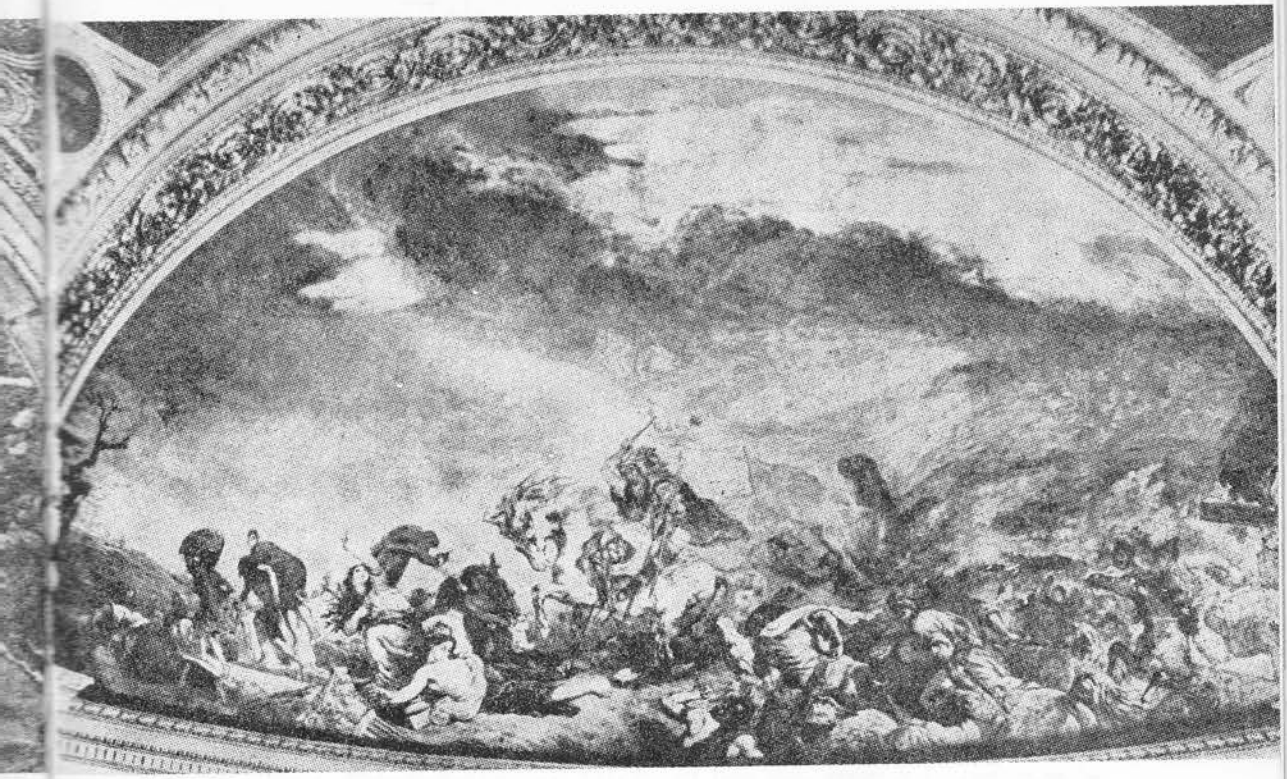
Atila, forţă a dezordinii, înfruntînd civilizaţia clasică, a inspirat pe Rafael . . .
302. RAFAEL. *ATILA*. Vatican, Roma.

Cultul materialităţii faptelor, insuflat de-a lungul generaţiilor de pozitivismul secolului al XIX-lea, escamotează dificultatea problemei psihologice, care singură ne conduce spre sufletul omului. De ce Rafael, împreună doar cu cîţiva adepţi ai lui Giorgione, a găsit şi studiat aceste modele atît de parcimonios transmise Italiei de şcoala Ţărilor de Jos? Or cine le-a făcut să reînvie mai bine, în afara cîtorva gravori care aparţin dealtfel atelierului său şi ale căror planşe exploatează această vînă stranie? Micul său *sfînt Mihail* de la Luvru, căruia îi va răspunde un *sfînt Mihail* de dimensiuni mai mari executat la maturitate, se luptă cu fiinţe la fel de extraordinare şi diabolice ca şi cele ale lui Bosch în persoană (fig. 301 şi pl. XI).

Leonardo da Vinci, care n-a învins monştrii ci i-a ferecat îndărătul unei perdele de gheaţă, este aproape singurul care urmăreşte asemenea elucubraţii animale, asemenea combinaţii oribile ale căror reluări se păstrează pe foile carnetului său de schiţe şi pe care a încercat chiar să le fabrice în realitate*. Diferenţa este că el creează aceşti monştri în mod „gratuit". Pentru Rafael, ei sînt prada oferită arhanghelului. Dar, asemeni lui Bosch, el nu uită să stîrnească la orizont incendiul oraşelor infernale; ele vor arde şi la Delacroix, pe malul spre care se îndreaptă *Barca lui Dante*.

---

* O anecdotă din tinereţe povesteşte că, pentru a-l teroriza pe tatăl său, s-a apucat într-o zi să grefeze pe o şopîrlă o îmbinare de membre eteroclite, pe care le disecase, pentru a construi (iată mereu înclinaţia sa de inginer!) o creatură fantastică . . .



. . . şi pe Delacroix. Dar romantismul pune accentul asupra puterii malefice.
303. DELACROIX. *ATILA, URMAT DE HOARDELE LUI BARBARE, CALCĂ ÎN PICIOARE ITALIA ŞI ARTELE.* Frescă din Camera Deputaţilor (Biblioteca), Paris, 1838—1847.

Rafael, triumf al gîndirii lucide, într-adevăr! dar nu fără lupte: licăriri pornite din inconştient le dezvăluie urma şi le denunţă intensitatea. În *Atila*, regele Hunilor şovăie şi se înclină în faţa figurii pure a sfîntului Leon, înarmat doar cu puterile sale spirituale. De ce Delacroix, abordînd acelaşi personaj istoric, a preferat să vadă în el învingătorul distrugător şi fioros, răsturnînd civilizaţia sub copitele calului său? Aflăm aici semnele, adesea neobservate, ale sensului adevărat, intim şi nu numai anecdotic al unei opere şi al autorului ei (fig. 302 şi 303).

Confruntarea unor teme de inspiraţie cu maniera în care sînt tratate conturează, cam tot aşa cum face pilitura în atingere cu spectrul magnetic, cîmpul forţelor invizibile care se zbat în artist: Goya le-a arătat răzvrătindu-se cu furie în el, în toată animalitatea lor devorantă; Bosch, mai subtil, mai perfid, nu şi-a putut ascunde aceste înclinaţii, cu toate că le-a legat de noţiunea de greşeală şi de păcat; Leonardo da Vinci se ridică deasupra lor, eliminîndu-le printr-o tăcere glacială din care nu se mai înalţă decît vocea intelectului străin de patimile lor; dintr-o dată Rafael descoperă că pulsaţiile poftelor se contopesc cu cele ale aspiraţiilor care nu se mai mulţumesc să le ignore ci caută să le înfrunte şi să li se substituie. Aceasta e victoria pe care o simbolizează el. În ce priveşte lupta, nesigură, tumultuoasă, trebuie să ne-o istorisească Delacroix.

LUPTA SUFLETULUI : DELACROIX – În termeni voalaţi, aproape sibilinici, caracteristici imaginii, opera marelui romantic expune cu o intensitate fără egal

această bătălie; conştiinţa îi înregistrează tumultul, suferă din cauza loviturilor şi ia parte opunîndu-se prin toate mijloacele ei unite cu cele ale voinţei, pentru a edifica puţin cîte puţin o viaţă. Viaţă împlinită, ajustîndu-se pe ici, compensînd şi sublimînd pe colo, ea realizează concilierea finală, care va face bogăţia şi armonia sa.

Or Delacroix a fost locul unui teribil duel. Fizic, contemporanii au descris cum se îmbinau în el patimi sumbre amintind de tigru sau de omul sălbatic, — cu o demnitate disciplinată şi rece, rafinată şi plină de graţia cea mai firească: „Un crater de vulcan, artistic ascuns sub buchete de flori", a notat Baudelaire. Pe plan intelectual, el se zbate între dorinţe care-l incită la dezlănţuirea pasiunilor şi fac din el căpetenia revoluţionarilor, — şi un raţionalism voltairian, întreţinut de studii umaniste, preocupat de o ordine superioară, care-l îndreptăţea să răspundă adversarilor săi că este un „clasic pur". Pana lui scînteietoare mărturiseşte sincer că există în el „un germene vechi, un fond întunecat ce trebuie satisfăcut", o cruzime egală cu cea a lui Goya, cruzime ce-i îmbăta imaginaţia; dar în altă parte afirmă: „Marele geniu nu-i decît o fiinţă eminamente raţională", aşa cum a demonstrat chiar el prin înalta stăpînire a mijloacelor sale, printr-o acceptare a „sacrificiilor", pe care le consideră drept una din condiţiile artei, prin importanţa pe care o dădea „compoziţiei, această muncă înţeleaptă şi fermă pe un teren răscolit, incendiat de vulcani". Eterna dualitate se află la apogeu: lumină şi umbră, bine şi său . . .

Delacroix şi-a dat seama de acest lucru. Nu e minunat că la optzeci de ani a trasat însăşi linia existenţei sale, linie care nu se desprinde în faţa ochilor noştri decît în momentul în care, forţele fizice epuizîndu-se o dată cu trecerea tinereţii, maturitatea sa consacră triumful spiritului. Consemnează în *Jurnalul* său: „Dacă sufletul n-ar trebui să se lupte decît cu trupul! dar el are şi înclinaţii necurate şi ar trebui ca o parte, cea mai firavă dar cea mai admirabilă, s-o combată pe cealaltă fără întrerupere." Lupta va fi deviza lui: „Trebuie să lupţi sau să piei cu ruşine. *Dimicandum!*" Totuşi tablourile lui, imagini tălmăcitoare ale vieţii sale profunde, evocă episoadele acestei lupte în mai mare măsură decît cugetările-i atît de lucide.

Delacroix oferă o nesperată confirmare a tezelor susţinute aici. Te puteai aştepta să întîlneşti la un singur om juxtapunerea egală a analizei intelectuale, conştiente, a unui scriitor şi proiecţia directă a unui pictor? Or tocmai acesta e cazul lui Delacroix. Proiecţia directă, mai mult decît analiza interioară, ne permite să-l deslușim, mai clar decît o făcea el însuşi, dovadă că esenţialul disputei din care e alcătuită viaţa lui s-a petrecut în adîncurile secrete de unde izvorăşte arta.

Prima sa operă importantă, *Dante şi Virgiliu în Infern*, datînd din 1822, aduce tema corăbiei rătăcitoare, simbol străvechi al destinului omenesc: artistul îi dă drumul în noaptea veşnică, lăsînd-o în voia zvîcnirilor nestăpînite ale condamnaţilor. În depărtare, arde oraşul infernal Dite (fig. 305).

Doi ani mai tîrziu, în 1824, începe seria „masacrelor" aşa cum le numea chiar el; *Scio*, apoi *Sardanapal* (1827), în fine *Cruciaţii* (1840). Iarăşi foc şi sînge! iarăşi femeia, voluptoasă, mai fragilă pentru că e blondă, terorizată, oferită pradă violenţelor ce se dezlănţuie, cum făcea şi Goya! Dar pînă la ultimul tablou, *Cruciaţii*, a trecut timp: crima s-a domolit; rîul de sînge se coagulează (pl. VI, fig. 306 şi 307).

Delacroix a pornit pe o cale nouă: în 1833, cu *Salonul regelui* din Camera Deputaţilor din Paris încep marile sale lucrări decorative. În aceste vaste compoziţii simbolic ciclice, el va lărgi dezbaterea. La Cameră, apoi la Senat, el trebuie să decoreze biblioteca. Torentul pasiunii se revarsă în templul spiritului. Tema

304. DELACROIX. *HOMER ÎL ÎNTÎMPINĂ PE DANTE ÎNSOȚIT DE VIRGILIU.* 1840 — 1847. Biblioteca Senatului, Paris.

Dante, reflectare a viselor lui Delacroix, după ce-a traversat mai întîi lacul agitat și infernal, dobîndește seninătatea luminii spiritului.

305. DELACROIX. *DANTE ȘI VIRGILIU ÎN INFERN.* 1822. Muzeul Luvru, Paris.

Imaginația tînărului Delacroix este obsedată de masacre în care frumusețea feminină se stinge cu cruzime.

306. Delacroix. Scene din *MASACRELE DIN SCIO*. Detaliu. 1824. Muzeul Luvru, Paris.

307. Delacroix. Studiu pentru *SARDANAPAL. FEMEIA SUGRUMATĂ*. Pastel. Muzeul Luvru, Paris.

se transformă și devine civilizația măsurîndu-se cu barbaria, războiul înfruntîndu-se cu gîndirea.

La Cameră, el mai șovăie și ansamblul balansează între cele două hemicicluri: într-unul îl arată pe Orfeu îmblînzind fiarele prin puritatea nouă a cîntului său, zorile efortului omenesc. Dar vai! în celălalt se desfășoară trista concluzie a istoriei: Atila năvălește asupra civilizației, o sfărîmă, o calcă în picioare; el urcă dintr-un hău întunecos, cu hoardele sale fioroase, într-un nor negru în care se amestecă fumul incendiilor devastatoare (fig. 303).

La Senat, Dante încheie periplul; condus de Virgiliu, el ajunge la seninătatea pură, la Empireul poeților, prezidat de Homer, Homer căruia Alexandru cel Mare, războinic învingător, îi consacră alături supremul său trofeu (fig. 304).

În 1850, plafonul lui Apolo de la Luvru e dovada victoriei depline. Aici, pentru prima oară, eternul simbol al forțelor subterane josnice, Șarpele, se rostogolește în spasme vehemente, lovit de săgeata zeului solar, printre osanalele divinităților din Olimpul antic. Partida e cîștigată: șarpele va continua să se tîrască

la picioarele lui Iisus crucificat; valurile înfuriate ale lacului Genezaret vor continua să zguduie corabia fiului lui Dumnezeu; dar lumina învinge amenințarea întunericului (fig. 308 și 309).

Să ne înțelegem: Delacroix nu era credincios. Va fi totuși marele pictor religios al veacului, pentru că vedea în Christos întruchiparea însăși a luminilor pe care le căuta. El îl invocă, tot așa cum invocă — după Rafael — tema Eroilor: uneori *Perseu și Andromeda*, alteori *Roger și Angelica*, sau poate *Sfîntul Gheorghe* . . . Cine să mai știe și în fond ce contează? *Alegoria* care-i întruchipează gîndul e secundară; ea nu-i decît preludiul *simbolului*, căruia sufletul său doritor să se manifeste i se destăinuie.

„E vorba, exclama Sigismund, în *Viața este vis* de Calderón de la Barca, e vorba acum să obținem cea mai mare victorie: victoria asupra noastră înșine". Nu este acesta sensul întregii opere a lui Delacroix și al existenței sale? Punctul culminant va fi atins la Saint-Sulpice, în Capela îngerilor, în *Lupta lui Iacob cu*

Mai tîrziu, Delacroix îl reprezintă pe Iisus domolind valurile dezlănțuite.

308. DELACROIX. *IISUS PE LACUL GENEZARET*. Zürich.

îngerul, frescă încheiată în 1861, cu doi ani înaintea morţii sale. Testament spiritual! a subliniat Barrès în *Mister în plină lumină*, titlu ce ar putea exprima tocmai această misiune a operei de artă de care ne ocupăm aici. Pe boltă, sfîntul Mihail doboară definitiv dragonul.

„De ce să căutăm un sens ascuns în subiectele pictorului?" vor zîmbi sceptic. „Şi dealtfel nu i-au fost ele impuse artistului?" Or se ştie ce eforturi a făcut Delacroix ca să scape de programul ce i se fixase: purtarea crucii pe muntele Golgota şi coborîrea în mormînt. Cum se spune atît de expresiv în limbajul popular: „Nu-i era aminte!" Şi n-a avut linişte pînă cînd n-a ajuns să trateze

←

Simbol al luptei ce se dă în sufletul lui Delacroix şi, ca o concluzie, Apolo, zeu al luminii, nimiceşte monştrii şi risipeşte întunericul.

309. DELACROIX. *APOLO ÎNVINGĂTOR AL ŞARPELUI PITON.* Schiţă pentru plafonul galeriei lui Apolo de la Muzeul Luvru, 1850. Muzeul de Artă, Bruxelles.

Formele ca şi compoziţia vădesc la El Greco o tendinţă ascensională.

310. EL GRECO. *VEDERE A ORAŞULUI TOLEDO.* Detaliu. Casa lui El Greco, Toledo.

temele în care să-şi descarce sufletul aşa cum simţea nevoia. Pe de-o parte *Heliodor* e izgonit din templu de înger (încă un subiect tratat de Rafael): el se prăbuşeşte, înfrînt, cu toate comorile pe care le rîvnea, aur, stofe, pietre scumpe! În faţă, Iacob atacă îngerul. Cu toată forţa trupului său masiv, el luptă, ferit de mulţimea oamenilor ce se îndepărtează. Luptă o noapte întreagă ,,pînă la ivirea zorilor". Va rămîne însemnat pentru totdeauna dar învingător şi va putea spune: ,,Am văzut pe Dumnezeu în faţă şi mîntuit a fost sufletul meu".

Poate niciodată inconştientul n-a evocat cu atîta splendoare şi atît de firesc destinul al cărui mesager este, destinul omului şi modul în care acesta îşi poate afla împlinirea în loviturile primite, înfruntînd ceea ce-l depăşeşte. În această luptă corp la corp luciditatea nu este *necesară*. Totul există deja în profunzimile fiinţei, arta exprimă aceste profunzimi, dacă totuşi luciditatea ajută arta să se exprime. I-a revenit celui mai perspicace şi mai lucid dintre pictori să tălmăcească acest adevăr. După cum cel mai pătrunzător dintre admiratorii săi, Odilon Redon, şi el spirit ager şi mare talent, a îndrăznit să afirme: ,,Nimic nu se face în artă numai prin voinţă. Totul se face prin supunerea deplină la glasul inconştientului".

ELANUL MISTIC AL LUI EL GRECO – Inconştientul este viaţa încă neelaborată a spiritului, dar o viaţă totală mergînd de la rădăcinile încă biologice la înălţarea spre divin . . . Prin el, ne învaţă gîndirea hindusă, omul poate ajunge dincolo de *eul* său, poate să se afle pe sine, acolo unde, depăşind problemele individului, regăseşte o unitate recucerită, în afara fenomenelor şi a devenirii, şi anume esenţa *(purusha)*, Fiinţa sau ceea ce numeşte el Dumnezeu. Această concepţie înfinit de vastă luminează rolul imaginilor, deci al artei, în măsura în care acestea sînt o emanaţie concretizată a inconştientului de unde vine şi încotro se îndreaptă ,,tot ceea ce caută să se manifeste, adică să capete o *formă*, să-şi arate *forţa*, să-şi precizeze *individualitatea*". Astfel se exprimă Mircea Eliade, comentînd filozofia Indiei în *Tehnica ioghină*, şi, printr-o semnificativă coincidenţă de opinii, el defineşte tot ceea ce am văzut realizîndu-se în artă.

Dacă în opere ca cele ale lui Bosch sau Goya se realizează scufundarea în care inconştientul se învecinează cu organicul, în altele se urmăreşte doar încercarea de evadare din limitele omenescului, spre înalt. În tumultul său, alcătuit din rostogoliri de pepite şi zgură, Rembrandt a evidenţiat aceste lucruri. Dar umanitatea lui nu poate fi redusă la o singură direcţie. În acest sens, El Greco semnifică mai evident efortul de ascensiune. Pentru el pictura este un supranaturalism, dacă facem din acest termen baudelairian exact contrariul tendinţei spre adîncuri pe care-l încearcă suprarealismul. Totul sub penelul lui exprimă în termeni vizibili o prodigioasă tensiune pentru a scăpa din lumea la care ne reduc simţurile noastre: formele sale alungite (şi ce contează că ţin de manierismul contemporan sau, aşa cum s-a susţinut cu oarecare naivitate, de un astigmatism, important e modul în care le foloseşte sau sensul pe care li-l dă!) formele sale care sub ochii noştri se înalţă într-o mişcare ondulatorie rapidă, sacadată, ca cea a flăcării; compoziţiile sale care, contrar piramidei solide, bine aşezată pe pămînt, se sprijină pe vîrf şi se desfac, se deschid în evantai către cer; temele sale, *Rusaliile*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Învierea* sau figurile sale care se alungesc pentru a evada din întruparea lor carnală, ganga trupului negînd legea gravitaţiei terestre (fig. 310 şi pl. X).

Pînzele sale ne duc cu gîndul fără să vrem la un foc care, mistuind materia, eliberează forţe, căldură şi lumină, ce devin flacără verticală, aspirată, abia reţinută de grămada confuză a rămăşiţelor focului, de cenuşa lăsată. Irezistibil, fiecare pînză culminează cu chemarea limpezimilor cereşti spre care, fragil şi

Înălțarea irezistibilă a sufletului contelui de Orgaz este accentuată de orizontalitatea registrului inferior și de o spărtură a norilor prin care sufletul va țîșni spre cer, ca un proiectil.

311. El Greco. ÎNMORMÎNTAREA CONTELUI DE ORGAZ. Fragment. Biserica sfîntul Toma, Toledo.

efemer ludion, bulă născută din spuma apelor, căutînd să ajungă la suprafață, se grăbește sufletul contelui de Orgaz (fig. 311).

Apoi e lumina: o lumină ca cea a lui Rembrandt care vine de dincolo de noapte. Ea se arată doar vizionarilor care nu mai caută certitudinile solare. Artistul a simțit-o prin straturile de întuneric, ca pe unele „care de departe, și oricît de mici ar fi, ni se par măreție", cum observa el în inscripția de pe *Orașul Toledo*. O pune să explodeze, precum trăsnetul, într-un întuneric per-

Evoluția lui Vermeer o putem urmări de la un an la altul. Tot ce evocă viața fizică și plăcerile ei se va transforma treptat.

312. VERMEER. *MIJLOCITOAREA*. 1656. Detaliu. Muzeul din Dresda.

←

Pe măsură ce se apropie de vîrsta maturității, Vermeer simplifică, își epurează subiectele și compozițiile pentru a culmina cu evocarea unor figuri feminine înfrumusețate de poezia perlei și plasate pe fundaluri uni.

313. VERMEER. *TÎNĂRĂ CU PAHARUL CU VIN*. În jurul anilor 1658—1660. Gemäldegalerie, Brunswick.

314. VERMEER. *GENTILOM ȘI DOAMNĂ CÎNTÎND LA SPINETĂ*. Buckingham Palace, Londra.

315. VERMEER. *COLIERUL DE PERLE*. În jurul anilor 1662—1663. Muzeul din Berlin.

fect unde, ca un fulger, apar colorații fosforescente, electrice . . . Lumină ce dă o aparență necunoscută, de o intensitate înzecită, lumii obișnuite, transfigurînd-o cu violența unui văl sfîșiat.

Așa se străduie El Greco, asemenea contemporanilor săi mistici, să rupă învelișul în care ne înăbușă lumea fizică, normală pentru simțuri.

ACOLO UNDE DOMNEȘTE SPIRITUL : VERMEER – Există oameni pentru care lumea fizică e-atît de transparentă încît nu-i nevoie să opereze o breșă, să caute s-o străpungă. Lumina supranaturală se află în ei; ei o revarsă peste lucruri în timp ce le privesc. Aceștia sînt împăcați, căci inconștientul lor nu cunoaște decît zonele înălțimilor unde totul strălucește; drojdia *zace* pe fund. Lupta nici nu mai are sens. Ce luptă să ducă ei? Astfel încît nu caută să scape de real, în care nu găsesc decît ceea ce-au adus: o lumină. Ei se numesc Fra Angelico, sau Vermeer, sau Corot. Naivii îi consideră realiști . . . Fra Angelico trece atît de ușor de la peisajele molcome din Fiesole la suavitatea cîmpiilor veșnice, unde florile nu se pleacă sub dansul ușor al îngerilor . . . dar cum să-i studiem pe toți?

Ca exemplu, aș invoca, aventura spirituală a lui Vermeer*. La începuturile sale, în *Mijlocitoarea*, în 1656, unul din rarele sale tablouri datate, pictat prin urmare la douăzeci și patru de ani, totul e densitate și densitate fizică: de la subiect, aventură a bucuriei senzuale, lacome, troc de carne vie contra arginți sunători, pînă la compoziția ticsită în rama ei, totuși mai vastă decît va fi vreodată, pînă la culoarea fixată în gama cea mai densă, cea mai bogată, cu o explozie de roșu și de verde (fig. 312).

Alte tablouri datate mai sînt *Astronomul* în 1668 și *Geograful* în 1669. Au trecut doisprezece ani și viața pictorului e pe cale să se stingă. Are acum treizeci și șase de ani și va muri în 1675. A învățat ce e calmul și rigoarea: spațiul ticsit a făcut loc vidului dar, în același timp, este strict limitat: cubul regulat pe care-l formează pereții ni se prezintă din față; tot ce conține se ordonează potrivit inflexibilei siguranțe a orizontalei și verticalei. S-a așternut tăcerea; retras în sine, personajul, devenit un solitar, se închide în meditație. În chilia-i aproape monacală, între zidurile albe, el descoperă că de fapt gîndirea lui nu are limite și că se poate avînta, sub pretextul abstract al hărții sau al globului pămîntesc, spre depărtări și chiar spre infinitul pe care-l concepe. Lumea fizică e redusă la expresia sa cea mai simplă; omul s-a supus legilor spiritului pentru a nu se mai lăsa distras și a-și putea desfășura aripile invizibile (fig. 318).

Între acești doi termeni, evoluția se reconstituie în mod evident: după cele dintîi scene în care dragostea, băutura, fructele au pierdut rînd pe rînd din importanță, în care fereastra se mai deschide spre lumea exterioară, în care se tăifăsuiește cu o veselie reținută în *Soldatul și fata rîzînd*, în *Gentilomul și doamna bînd vin*, universul vermeerian e atras de muzică și constituie în *Lecția* o legătură nouă și mai subtilă care-i unește pe cei doi tineri. Vibrația se stinge; timpul pare că se oprește în loc pentru a nu mai tulbura reveria femeilor care scriu sau citesc mesajele evocatoare ale unui ținut îndepărtat, de dincolo de tumultul străzii, al orașului, poate dintr-una din acele țări care figurează pe harta de pe perete (fig. 313 și 314).

Totul se concentrează în muta palpitare a sufletului; care la rîndul lui pare că se concentrează, se materializează sau mai curînd se întruchipează în bobul prețios al perlei, din care emană o blîndă licărire. Coloritul, apoi, a renunțat la tonurile de roșu și de verde din scenele de mută galanterie: s-a impus inefa-

* Am încercat s-o urmăresc în *Poetica lui Vermeer*.

Același subiect tratat de Vermeer și de Pieter de Hooch, sub o aparentă asemănare, își schimbă semnificația. Detaliile sînt lipsite de simplitate, monezile de aur înlocuiesc perlele.

316. VERMEER. *DRĂMUITOAREA DE PERLE.* În jurul anilor 1662—1663. National Gallery, Washington.

317. PIETER DE HOOCH. *DRĂMUITOAREA DE AUR.* Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

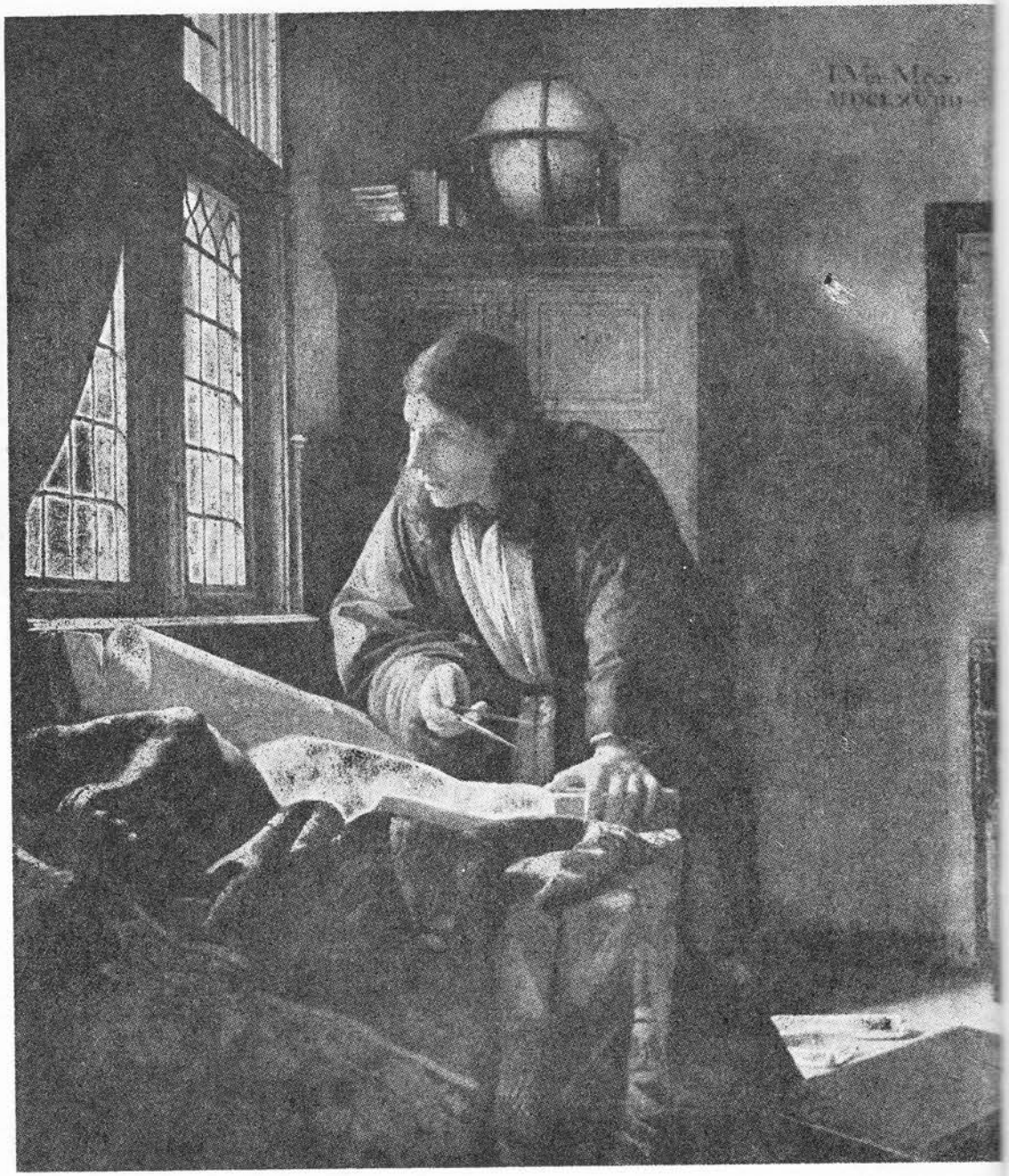
bila armonie a purității, cea care ni-l exprimă pe Vermeer, albastrul limpede și galbenul luminos (pl. XII).

Tinerele femei cu fruntea netedă și bombată, perlele ce păstrează o transparență marină, pereții de un alb lăptos, vibrația ușoară a firului rupt compun atmosfera sufletului senin (fig. 315).

Ce revelație să apropii *Drămuitoarea de perle* a lui Vermeer de *Drămuitoarea de aur* a lui Pieter de Hooch care, fără îndoială, a căutat să-l imite! Tot ce-a înțeles din tabloul ce i-a slujit drept model a simțit și a transpus în tabloul său: construcția încăperii, dispunerea ei și a ferestrei, gestul femeii ținînd în suspensie balanța ușoară, pînă și îmbrăcămintea ei, o scurteică de hermină. Tot ceea ce limbajul sufletului șoptește în taină sufletului n-a fost auzit de imitator. El n-a înțeles calmul pe care-l degajă zidurile; l-a rupt printr-o ușă deschisă curiozității indiscrete, prin pielea gofrată ce înlocuiește prea somptuos laptele de var. N-a înțeles că fereastra trebuie să rămînă închisă la tentațiile de-afară; apoi culoarea care, înlăturînd brutalitatea tonurilor prea calde, trebuie să urmărească dialogul discret de albastru și galben; n-a înțeles nici că tabloul, o *Judecată de apoi*, agățat în fundul odăii, dădea grave prelungiri șovăielii anecdotice a micii balanțe.

În fine, lui Pieter de Hooch i-a scăpat mai ales esențialul sau mai bine zis, esența însăși a scenei: perla. Dominat de poftele sale vulgare, el a ucis cu sunetul ducaților săi splendida și muta prezență. Magia pe care-o practică inconștientul s-a stins: n-a mai rămas decît greutatea apăsătoare a evidențelor. Fragilul poem de cristal s-a sfărîmat (fig. 316 și 317).

Dacă s-ar mai găsi cineva să se îndoiască de sensul tainic, de limbajul implicit al elementelor cu ajutorul cărora pictorul își compune instinctiv tabloul,



Curba ascendentă a lui Vermeer culminează cu seria de savanți, înfruntînd infinitul cu gîndirea lor, în cadrul strîmt al chiliei lor.

318. VERMEER. *GEOGRAFUL.* Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt-am-Main.

dacă s-ar mai găsi cineva să afirme că e o simplă interpretare literară, un text al lui Claudel ar constitui proba irecuzabilă. Poetul a scris despre perlă. Antrenat de stricta fatalitate ce dă un sens invizibil realităților vizibile, el a trasat fără să vrea, fără să bănuiască, printr-o stranie corespondență, însuși portretul

artei vermeeriene, a ceea ce sugerează ea, crezînd că nu-l face decît pe-al perlei: „Pură şi rotundă, ea se desprinde nemuritoare de fiinţa efemeră ce a plăsmuit-o. Este imaginea leziunii pe care o trezeşte în noi dorinţa de perfecţiune şi care, cu timpul, devine acel bob nepreţuit... Ea nu străluceşte, nu arde, atinge: proaspătă şi tonică mîngîiere pentru ochi, pentru epidermă şi pentru suflet... Un suflet care ajunge la sonoritate. Un răsărit de soare, o poftă de lumină. Nu mai e lucirea mineralului, e o duioşie intimă ce emană..." *.

Nici un cuvînt nu se cere modificat, adaptat; fiecare tuşă i se potriveşte perfect lui Vermeer şi face din acest pasaj, *care nu-l priveşte*, cea mai pătrunzătoare şi sensibilă critică pe care am putea să i-o dedicăm.

PICTURA SAU AFIRMAREA SUFLETULUI – „Un suflet ajuns la sonoritate", nu-i aceasta însăşi formularea forţei şi prestigiului pe care am căutat să le fac simţite în pictură? Un suflet care ajunge la vizibilitate, dacă preferaţi, şi la frumuseţe în acelaşi timp...

Curba s-a împlinit. Tablourile marilor maeştri ne-au permis să străbatem întinderea inconştientului şi a resurselor sale, transpuse în imagini. De la rădăcina înfiptă în pămînt pînă la piscul ce se pierde în lumină. Nu e inconştientul un cuvînt nou pentru a desemna, în fond, ceea ce odinioară însemna sufletul faţă de inteligenţă?

Necesitatea unei expuneri logice a putut totuşi să creeze iluzia unei evoluţii ritmice în care fiecare s-ar opri la o înălţime mai mare sau mai mică. În realitate, drumul e mai complicat şi mai neprevăzut. El presupune rătăciri, căderi...

Dacă am fi continuat să-l urmărim pe Vermeer pînă la sfîrşitul vieţii, l-am fi văzut în ultimii ani, în care fără îndoială boala îi pregătea moartea prematură, pierzînd din siguranţa infailibilă. În timp ce măiestria lui tehnică creşte odată cu experienţa inevitabilă, el pierde forţa de a-şi impune legea interioară; universul său e năpădit — ca de buruieni — de prea multe detalii, de prea multe complicaţii impuse de realul care, din nou, ridică tonul; digul se rupe, realul acoperă totul.

Compoziţia se complică în timp ce culoarea degenerează şi, întunecînd acordul pur de galben şi albastru, înclină spre cafeniu, acel cafeniu care, dacă ar fi să-i credem pe psihologii copilăriei, corespunde unei deficienţe fizice, unei boli. Rămîn convins, orice s-ar spune: *Atelierul*, care ne amăgeşte, stîrnindu-ne admiraţia pentru extraordinarul său meşteşug, *Alegoria Vechiului Testament*, în care limbajul, explicit dar greoi, a înlocuit comunicarea inexprimabilului, ca şi cum harul magic ar fi dispărut, marchează etapele unei regresiuni, în ciuda măestriei lor crescînde.

Tot aşa Watteau. Este inutil să fac o demonstraţie pe care am expus-o în altă parte **. Să amintim doar atît: el a transmis picturii sale inefabilul mister al unui suflet în care dorinţele, spiritualizate, se schimbă în speranţă duioasă şi timidă, în care posedarea, frustrată, este înlocuită cu abandonul în voia nostalgiei, compunînd astfel, împreună cu înflăcăratele instincte ale tinereţii, un buchet pe care boala l-a scuturat şi din care nu mai stăruie decît mireasma. Dar cînd moartea se apropie, teribil de prematură, el suferă presiunea realului. Dă dovadă de un fel de aviditate mai aspră, mai precisă, pe care o salvează totuşi delicateţea lui de om nervos, dar în care fluturele începe să-şi piardă pulberea fermecată ce-i permitea să zboare. Comparaţia celor două „stări" succesive

---

* PAUL CLAUDEL, *L'œil écoute*, p. 228.

** R. HUYGHE, *L'Univers de Watteau*, împreună cu Hélène Adhémar: *Watteau*, ed. Tisné, Paris, 1950, reluat în *Les Carnets de Dessin*, ed. Screpel, Paris, 1968.

ale *Îmbarcării spre Citera* e revelatoare pentru această orientare (fig. 319 şi 320).

Ne putem întreba: dacă ar fi avut o carieră mai îndelungată, cum ar fi evitat realismul; acesta o pîndea, ameninţa să-şi ridice glasul prea precis şi zgomotos acolo unde numai cîntul sufletului se făcuse auzit. Este important să descifrăm tocmai acest cîntec, extrem de divers, misterios închis în semnele pregătite de pictură.

4. EXPLORAREA PSIHOLOGICĂ

CREÎNDU-ŞI opera, artistul a deschis o fereastră spre propriu-i suflet. Nu ne putem aştepta să găsim în el limpezimea care este apanajul exclusiv al raţiunii. Oriunde în altă parte aflăm doar tendinţe, impulsuri confuze, vîrtejuri şi frămîntări, în care privirea, chiar atunci cînd e obişnuită cu penumbra zonelor tăinuite ale spiritului, se recunoaşte cu greu. Explorarea va fi aşadar delicată.

CLARUL ŞI OBSCURUL – De ce să nu rămînem atunci în zona de lumină? Pentru că e incompletă, deci inexactă. Ar fi mai simplu şi mai liniştitor să ne prefacem că nu există nimic în afara ei. Aşa a procedat omul multă vreme. Fără îndoială e riscant să te aventurezi mai departe. A trebuit totuşi să întreprindă ceva: spiritul omenesc n-a încetat niciodată să înfrunte incertitudinea pentru a extinde domeniul adevărului.

Dar psihologia artei, care-şi fixează ca misiune să se îndrepte spre acest haos primordial al sufletului, trebuie să nu scape din vedere cît de delicată e sarcina ei şi să-şi ia măsuri de prevedere. Încă acum douăzeci şi ceva de ani, doctorul Allendy spunea: „Atîta vreme cît geneza nevoii de creaţie artistică se explica numai cu ajutorul factorilor de conştiinţă, voinţă, logică, nu apărea decît un aspect restrîns al problemei. Marele progres care s-a realizat în privinţa înţelegerii vieţii constă în introducerea unor factori afectivi care-şi implîntă rădăcinile pînă în adîncul inconştientului şi pînă la primele tendinţe ale materiei vii... Noi probleme se ivesc ce ţin de această nouă psihologie, nu pentru a judeca valoarea operei, ci pentru a preciza influenţa inconştientă a artei, pentru a recunoaşte geneza pur afectivă a inspiraţiei, finalitatea ei esenţialmente vitală, natura imaginii mentale, simbolismul ei inconştient, nevoia de a realiza opere, tot atîtea probleme inedite şi cu totul speciale asupra cărora noi specialişti vor avea să-şi spună cuvîntul şi care vor lărgi aria de acţiune a artei în gîndirea contemporană" *.

Trebuie să măsurăm de la bun început dificultăţile acestui demers. Sufletul profund şi nelămurit pe care urmează să-l desluşim nu poate, după cum ştim, să ni se dezvăluie decît prin intermediul ambiguu al imaginii, simbol spontan, necugetat dar imperios. Or simbolul, aşa cum au observat specialiştii, e complex prin natura lui, ne scapă; e polivalent, pretîndu-se deci la multiple interpretări; diversitatea, aparenta lor contradicţie resping uneori nevoia de unitate a gîndirii noastre, care nu-l admite decît cu oarecare greutate. Ideea, mai cu seamă atunci cînd e clară, corespunde unui sens, unui singur sens; se poate spune

---

* *Formes*, nr. 1, decembrie 1929, p. 30. Trecuseră doi ani de cînd HENRI DELACROIX publicase *La Psychologie de l'Art* în editura Alcan. Această remarcabilă lucrare rămîne fundamentală, dar nu acordă explorării inconştientului o parte atît de amplă ca cea prevăzută de dr. Allendy, în calitatea sa de psihanalist. În acelaşi an 1929, CHARLES BAUDOUIN asigurase lărgirea ariei de studiu prin *La Psychanalyse de l'Art*, publicată la acelaşi editor şi care a marcat un moment important. În ianuarie 1930, în *Critique de la Critique*, „L'Amour de l'Art", trasam un plan de studii orientate spre direcţii analoage.

chiar că tocmai pentru a atinge acest ţel a făurit-o spiritul ca pe un instrument al său. Simbolul în schimb nu s-a detaşat decît în mod confuz de toate asocierile, de toate implicaţiile sensibile de care e legat.

Complexitatea sa e compensată prin stabilitate şi constanţă, mai mult decît ni se pare în primul moment; dacă el stabileşte raporturi între o anume realitate mentală şi semnul său exterior, acestea se vor regăsi pretutindeni identice; sînt universale. Am mai spus-o. O. Rank şi H. Sachs au notat: „Formarea simbolurilor nu se datoreşte hazardului . . . ci se supune unor legi şi duce la formaţii tipice şi generale ce depăşesc limitele timpului, spaţiului, noţiunea de sexe şi rase şi chiar de frontiere ale marilor comunităţi de limbă."

Să ne înţelegem: nu *acelaşi* sens ci *aceleaşi* sensuri rămîn legate de aceleaşi obiecte. Psihanaliza, precizînd mecanismele condensării sau ale transferului, a încercat să reţină acest caracter ondulatoriu: un simbol dat poate avea un anume sens, care se va regăsi oricînd şi oriunde, dar poate avea şi alte sensuri şi mai ales le poate avea simultan! Să nu uităm că este sesizat de conştiinţa noastră sub forma unei imagini şi că rămîne aşadar străin de zonele în care domneşte logica. Eroarea de interpretare îl pîndeşte aşadar pe psiholog la fiecare pas: n-o poate evita decît ferindu-se să izoleze unul din simbolurile apărute în sufletul unui artist de celelalte de care acesta se foloseşte; numai o astfel de confruntare îi va permite să desprindă tendinţa generală care le e comună, aerul de familie care-l vor orienta. Dar chiar atunci se va ivi o altă complicaţie: s-ar putea foarte bine ca simbolul studiat să fie canalul unic urmat de comun acord de mai multe impulsuri interioare care, venind din planuri diferite şi rămînînd totuşi distincte, să profite de aceeaşi cale pentru a se manifesta.

COLECTIV ŞI INDIVIDUAL – Dar asta nu e tot: sufletul întrezărit cu ajutorul imaginilor prin care se face simţit, sufletul acesta care ne vorbeşte confuz prin intermediul lor, ale cărui intonaţii, presiuni exercitate, abia începem să le simţim, sufletul acesta care, puţin cîte puţin, se întruchipează sub ochii noştri, ce este? Este, bineînţeles, al artistului. Şi ce-ar mai fi de spus? De un secol şi jumătate ne-am obişnuit să nu vedem în acest artist decît o individualitate circumscrisă la eul ei, exclusivă. Avem tendinţa să uităm că viaţa fiecăruia din noi se înscrie într-o epocă de care se deosebeşte prin anumite caracteristici, dar cu care adesea se şi confundă, mult mai adesea decît o admite orgoliul şi o percepe luciditatea noastră. Ea se încadrează în viaţa unei epoci, dar şi în cea a unei şcoli întregi.

Operele fiind reflectarea exactă a vieţii interioare, înregistrează atît ceea ce aparţine timbrului ei unic, cît şi influenţelor ce se exercită asupra ei. Primul aspect e preponderent în măsura în care personalitatea e puternică şi independentă, dar şi în care istoria îi este favorabilă.

De-a lungul veacurilor, civilizaţia s-a îndepărtat de stadiul colectiv al societăţilor primitive şi s-a apropiat de individualismul timpurilor moderne. În Evul Mediu, artistul nu se destăinuia decît fără voia lui, ca să spunem aşa, căci era dedicat credinţei comune al cărei interpret docil se voia. Dimpotrivă, în ultimele cîteva secole, cultul originalităţii dezvoltîndu-se pînă la exasperare şi ajungînd baremul valorii, originalitatea caută să devină prioritară.

Sfatul lui Gide: „Cu răbdare sau cu patimă, fă din tine o fiinţă unică" a devenit maxima unei epoci, în care arta pare a nu fi decît mărturia ireductibilei autonomii a fiecăruia.

Fiecare rasă şi fiecare secol extrag şi rînduiesc elementele realităţii ce răspund aşteptării lor şi care, fără să vrea, le vor semnifica: fiecare individ, într-o proporţie variabilă, intervine pentru a tria la rîndul său aceste elemente şi a le

Între cele două versiuni ale îmbarcării, sensibilitatea lui Watteau s-a modificat.
319. WATTEAU. *ÎMBARCAREA SPRE CITERA*. Muzeul Luvru, Paris.

adapta propriei sale dimensiuni. Se va întîmpla să le transforme în chip radical; se va întîmpla să adopte tocmai contrariul lor. Dar întotdeauna se va delimita în raport cu ele.

Hieronymus Bosch ne-a dezvăluit propria-i taină, dar în acelaşi timp şi pe cea a secolului al XV-lea, a sfîrşitului de Ev Mediu. Care este momentul

Cuplul singuratic de îndrăgostiți devine o „chermeză" mondenă.

320. WATTEAU. *ÎMBARCAREA SPRE CITERA*. Muzeul din Berlin.

exact în care el își cucerește independența și se izolează? Dar el aparține și sufletului rasei sale, care constituie comunitatea școlilor nordice, atît de diferite de pildă de cea italiană. Ba mai mult chiar! Dincolo de el însuși, de Evul Mediu, de linia septentrională, el încarnează și tălmăcește neliniștile ce aparțin întregii umanități (fig. 321).

La marele artist, individual și *colectiv se îmbină. În ciuda a tot ceea ce e personal în inspirația lui Hieronymus Bosch, aceasta reflectă într-o oarecare măsură amurgul Evului Mediu, așa cum ne apare și la Rogier Van der Weyden.*

321. VAN DER WEYDEN. *JUDECATA DE APOI.* Detaliu. Azilul din Beaune.

Desenul diferitelor școli se pretează unei grafologii dezvăluind sufletul popoarelor.

322. PISANELLO. *SFÎNTUL CRISTOFOR.* Femeie drapată. Muzeul Boymans, Rotterdam. Colecția Koenigs.

Astfel inconştientul individual se dovedeşte din ce în ce mai inseparabil de o noţiune nouă, dezvoltată în ultimii ani, cea a inconştientului colectiv. Jung a arătat că multe arhetipuri înseamnă, în noi chiar, supravieţuirea celor mai primitive mentalităţi, a mentalităţilor primilor oameni.

Ca la ziguratele din Asiria, fiecare etaj este baza pe care se înalţă etajul următor: compararea imaginilor produse de spirit va dezvălui mai întîi anumite constante universale în timp şi în spaţiu care sînt prin urmare inerente speciei noastre; apoi altele mai circumscrise vor apărea o dată cu anumite grupuri şi se vor stinge o dată cu ele: sînt efectul unei civilizaţii, al unui popor, al unei clase . . . Altele în fine vor recunoaşte că nu aparţin decît unei epoci şi îi vor defini particularitatea. În cele din urmă, va apărea individul încununînd totul

323. Şcoala Franceză, sfîrşitul secolului al XIV-lea. *UN SFÎNT*. Muzeul Luvru.

324. Şcoala Flamandă, secolul al XV-lea. Studiu pentru *COBORÎREA DE PE CRUCE*.

şi punînd accentul său specific asupra temelor colectivităţii, mai curînd ale unor colectivităţi diverse, cărora li se ataşează. Mai putem distinge la individ vîrstele sale succesive, cu problemele lor diferite şi modul lor caracteristic de a le aborda.

Asemenea constatări ne obligă să respingem orice metodă prea sistematică şi prea restrînsă: cum să ne mărginim la cea a lui Taine care nu înţelege opera decît ca rezultantă a unei anumite rase, a unui anumit mediu, a unui anumit moment? Dar pe de altă parte, cum să ne mulţumim cu cea care astăzi vede individul ca pe un rege, ca pe un geniu care se iveşte asemenea unui corp nou pe care nimic nu-l pregăteşte, pe care nimic nu-l explică, izolat prin forţa sa de orice influenţă?

Singurul în cauză este inconştientul. Ce s-ar întîmpla dacă pe deasupra am examina şi conştiinţa? În ea totul este interferenţa ideilor artistului cu cele

inculcate, învăţate în timpul studiilor, receptate în mediul său familial, social, intelectual . . .

Pe versantul lucid şi raţional, ca şi pe versantul obscur şi instinctiv, regăsim aceeaşi interferenţă complexă: o fiinţă apare ca o consecinţă a acţiunilor exercitate asupra ei din interior de inconştient şi din exterior de idei, dar există şi un *eu* care vrea să se dobîndească, să se afirme, care tinde din toate puterile să nu-şi aparţină decît lui însuşi.

Opera de artă oferă astfel, oarecum, o suprapunere de lecturi simultane pe care privirea noastră le efectuează în bloc şi în care conştientul şi inconştientul colectiv şi individual se îmbină în mod straniu. Totuşi atenţia noastră le poate disocia, aşa cum ar face-o un ochi obişnuit cu planurile succesive ale unui spectacol, salvînd în acelaşi timp impresia de ansamblu. Cu condiţia ca aceasta să fie mereu apărată şi respectată, analiza va izbuti, printr-o serie de precizări distincte, să dezvăluie prezenţa unor componente atît de diferite. Să încercăm să schiţăm demonstraţia.

CEEA CE ŢINE DE RASĂ – Exemplele luate din Hieronymus Bosch şi din Eugène Delacroix au dovedit cu prisosinţă că umanitatea în ansamblul ei se exprimă prin intermediul artiştilor şi al operelor lor. Dacă restrîngem cîmpul de investigare, colectivitatea rasei este cea care se manifestă. E greu să folosim astăzi cuvîntul, căci a fost grav compromis prin funeste semnificaţii politice. După cum ar fi absurd, printr-un exces contrar, să negăm o noţiune atît de evidentă, chiar dacă natura ei rămîne greu de delimitat.

În realitate, din motive pe care ştiinţa nu le-a pătruns cu certitudine pînă acum, există grupări umane ce se disting prin trăsături proprii. Ereditate? Adaptare seculară la condiţiile climaterice şi ambiante, care determină pînă şi caracterele plantelor cultivate? Acţiune lentă a unei culturi identice şi constante? N-am putea spune, dar important este faptul că acest grup uman există şi se deosebeşte de celelalte; are psihologia sa particulară, caracteristică, în care determinările inconştientului îşi au o parte considerabilă. Ce contează că el poate fi contestat prin argumente? Opera de artă aduce dovada imaginilor sale. E de ajuns să le privim şi să simţim glasul lor mut.

Simpla examinare a desenului, ca şi o grafologie mai suplă încă şi mai complexă, degajă curînd constantele expresive ce caracterizează această filiaţie. Ea este atît de răbdătoare încît oferă expertului baza empirică ce-i permite să se pronunţe asupra diagnosticului: ce specialist va confunda vreodată un desen flamand sau german din secolul al XV-lea cu un desen francez sau un desen italian contemporan? (fig. 322, 323 şi 324).

Flamandul este aspru, colţuros; el dovedeşte o inaptitudine în ordonarea raţională a liniei: el exprimă o privire docilă, urmărind direcţiile succesive pe care le sesizează înăuntrul formelor şi nu se ocupă să le racordeze în chip armonios. Germanul supralicitează prin zbuciumul lui, printr-o complicaţie, o severitate, semnalate prin detururi, contorsionări, proliferarea unor detalii vehemente, convulsive. Dimpotrivă, italianul, cu o dezinvoltură plină de autoritate, îmbină dintr-o dată forma cu modelele precise pe care i le furnizează repertoriul geometric. Cît despre francez, dacă se recunoaşte şi el intelectual, înzestrat cu logică şi continuitate, cu armonie mai ales, aceasta este mai puţin categorică decît în arta italiană; ea este mai mlădioasă, mai tandră, mai neprevăzută şi mai vagă în acelaşi timp, dar şi mai graţioasă.

Nu ne apar astfel caracteristicile profunde ale şcolilor şi grupărilor umane care se lasă descifrate tot atît de limpede ca şi literaturile naţionale, de asemenea distincte şi revelatoare? Jocul influenţelor, modificările geografice pot crea o întreagă serie de mutaţii, care în primul moment vor deruta; o analiză atentă

Caracterul raselor se reflectă la tipurile imaginate de arta lor.

325. *PROFETUL JONAS.*
Catedrala din Bamberg.

326. *SFÎNTUL TEODOR.*
Portalul Sud al catedralei din Chartres.

şi informată va lămuri desigur această aparentă anarhie şi va restabili datele fundamentale.

Ceea ce un singur element al execuţiei afirmă atît de evident va apărea cu şi mai multă forţă din ansamblul în care toate se confundă şi se confirmă. Aceste revelaţii sînt atît de inerente operei de artă încît le regăsim în sculptură şi chiar în arhitectură. Va fi suficient să evocăm seria de comparaţii pe care Germain Bazin le-a făcut în 1931 pentru a arăta, pe chipurile medievale, tradiţionala antinomie a spiritului germanic şi a spiritului francez *. Mai ales examinarea în paralel a statuii profetului Ionas din catedrala din Bamberg şi a celei a sfîntului Teodor de la Chartres, este simptomatică. Iată pus în lumină tot misterul acestor două temperamente care se atrag, fiind complementare şi în acelaşi timp se înfruntă, fiind prea deosebite. Francezul, produs al unui sol blînd şi mănos, în care viaţa e uşoară, oferă o figură relaxată şi senină, un aer sincer şi calm, dovedindu-se încrezător şi apropiat. Germanul care, de cînd se ştie, a trebuit să înfrunte opresiunea codrului des, a pămîntului ingrat şi a elementelor rebele, s-a dezvoltat ca forţă şi masivitate, defensiv prin mefienţă şi agresiv prin ripostă, organizînd cu dificultate un amplu tumult de stări contradictorii, în care îngrijorarea se învecinează cu violenţa. Ce rezultate am obţine dacă am pune faţă în faţă imagini ale unor vaste colectivităţi, arta chineză şi cea europeană, de pildă? Un univers mental distinct, aproape incompatibil, ar apărea în fiecare (fig. 325 şi 326).

CEEA CE ŢINE DE CIVILIZAŢIE – Dacă nu ne mărginim doar la situaţia geografică, am putea la fel de bine s-o îmbinăm cu evoluţia cronologică şi să interogăm atunci civilizaţiile născute din cei doi factori, spaţiul şi timpul. Să ne referim la trei opere reprezentative luate doar din bazinul mediteranean: una din geniul mesopotamian, alta din geniul grec, iar a treia din geniul creştin; şi pentru ca raportul să fie mai elocvent, să căutăm imaginea pe care fiecare şi-o face despre zeii săi: întreaga relaţie pe care omul o stabileşte între el şi

* GERMAIN BAZIN: *Dieu est-il Français?* „L'Amour de l'Art", ianuarie 1931, p. 35 şi urm.

Modul în care o civilizaţie concepe şi reprezintă zeii îi dezvăluie sufletul. Magia asiriană se opune raţiunii greceşti.

327. Artă asiriană: *VÎNTUL DE SUD-EST.* Muzeul Luvru, Paris.

328. Artă greacă: *ATENA PARTHENOS.* Reducţie a statuii **criselefantine** a lui Fidias. Muzeul din Atena.

univers o aflăm expusă fără înconjur, sesizabilă din primul moment, acolo unde textele şi interpretarea gîndirii ar şovăi poate îndelung. În *Vîntul de sud-est*, demonul Pazuzu, căruia asirianul îi împrumută de pe acum trăsăturile zoomorfe după care se va recunoaşte mai tîrziu diavolul, încarnează teama de lumea supranaturală, de puterile malefice gata să creeze sclavie şi suferinţă. Grecul, prin simetrie, prin volumele netede şi pure date efigiei lui Zeus, reflectă acordul perfect pe care omul a ştiut să-l stabilească, servindu-se de raţiune, între legile care-i guvernează gîndirea şi cele care dirijează creaţia. Acestei înţelegeri, creştinul îi adaugă un elan, cel al dragostei, al simpatiei, în sensul deplin al cuvîntului, pe care Dumnezeu le-a voit între el şi oameni întrupîndu-se pentru a participa astfel pînă şi la suferinţele lor fizice. Cît de grăitoare sînt aceste trei imagini, aşezate una lîngă alta şi în care se exprimă cu forţă trei momente majore ale umanităţii! (fig. 327, 328, 329 şi 330).

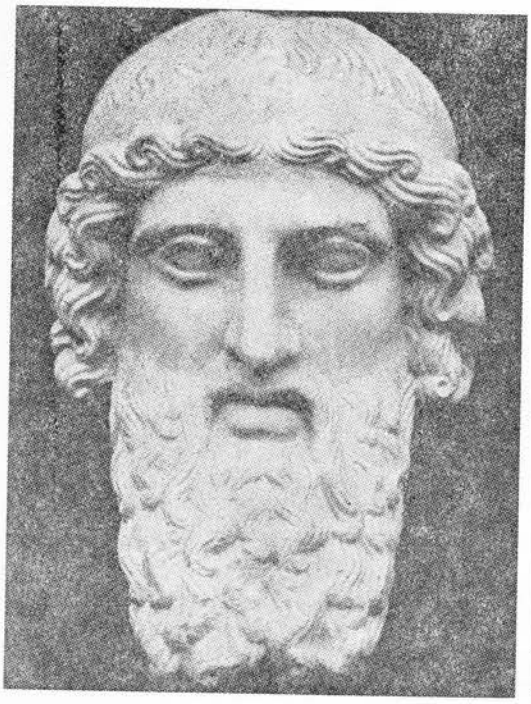
O altă precizare: am putea examina numai una din aceste civilizații și sesiza în sînul unității ei fundamentale, apărute la început, fazele succesive care i-au constituit diversitatea. Cum a fost reprezentat, deci conceput de creștinism de-a lungul veacurilor, Christos pe cruce? Cunoaștem desigur revirimentul profund pe care sfîntul Francisc l-a produs în sufletul Occidentului. Nicăieri nu-l vom putea simți mai bine decît în trei opere în care scurgerea timpului apare concentrată cu o perfectă rigoare, deoarece se întinde doar pe două generații. La Lucca s-a dezvoltat, după cum se știe, una din primele școli în care geniul italian s-a afirmat în veacul al XIII-lea. Aici s-au executat îndeosebi cîteva din acele mari crucifixuri dispuse atunci în biserică deasupra „grindei triumfale", lucrate mai ales în atelierul familiei Berlinghieri.

Crucifixul expus la pinacoteca din Lucca și care a fost executat de Berlinghieri tatăl, șef de școală, prezintă un Christ provenit din hieratismul bizantin. Aproape gol, fără veșmîntul lung pe care-l avea înainte, încins cu fîșia de pînză albă numită perizonium, e răstignit și-și expune trupul martirizat; dar chipul lui păstrează impasibilitatea atonă ocrotită de măreția divină. E vremea cînd biserica se opune mai cu seamă ereziei monofizite dovedind că Iisus nu ținea doar de natura divină, ci cu adevărat suferise trupește pe instrumentul de supliciu (fig. 331).

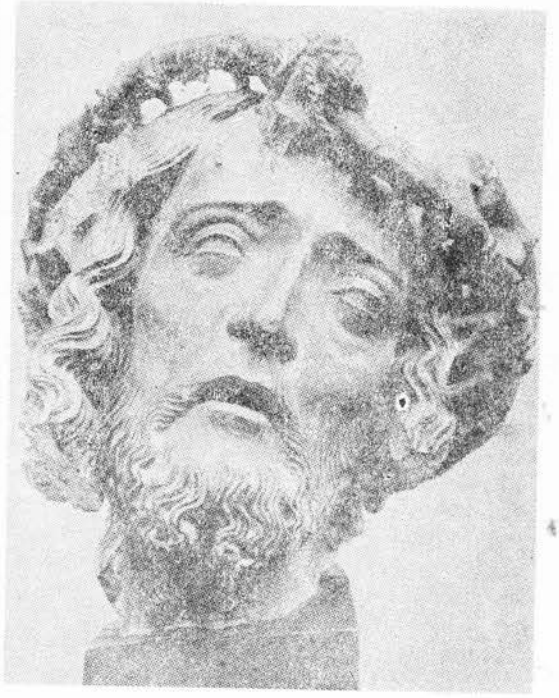
Trece o generație și iată, atribuit Maestrului crucifixului sfîntului Francisc, un Christ ce se păstrează la pinacoteca din Peruggia. Ce transformare! Trupul s-a arcuit, contractat într-un spasm; mizeria unui organism în agonie este subliniată prin înclinarea capului; fața exprimă stigmatele și ravagiile durerii, mai violentă încă în admirabilul crucifix provenit din atelierul lui Berlinghieri și

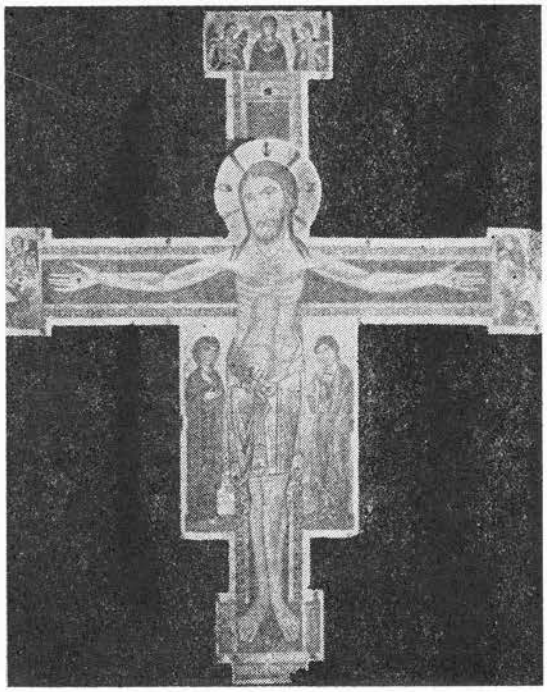
... La fel de mare este și diferența dintre Zeus din Antichitate, de o perfectă seninătate și Hristul medieval care a luat chip de om și a pătimit.

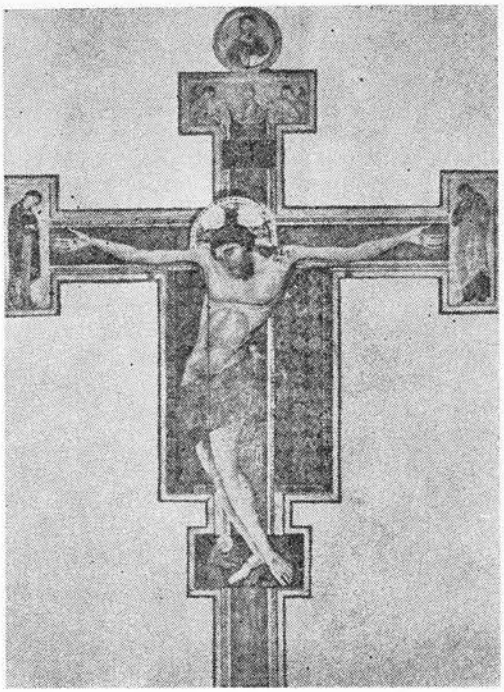
329. *ZEUS*, după statuia lui FIDIAS la Olimpia. Fundația Ny Carlsberg, Copenhaga.



330. *UN HRIST BURGUND.* Sfîrșitul secolului al XV-lea. Muzeul Luvru.







De la o generație la alta, în același atelier, se afirmă o sensibilitate diferită. De la impasibilitate, Iisus trece la durerea extremă.

331. Berlinghiero Berlinghieri. *IISUS PE CRUCE*. Secolul al XIII-lea. Pinacoteca din Lucca.

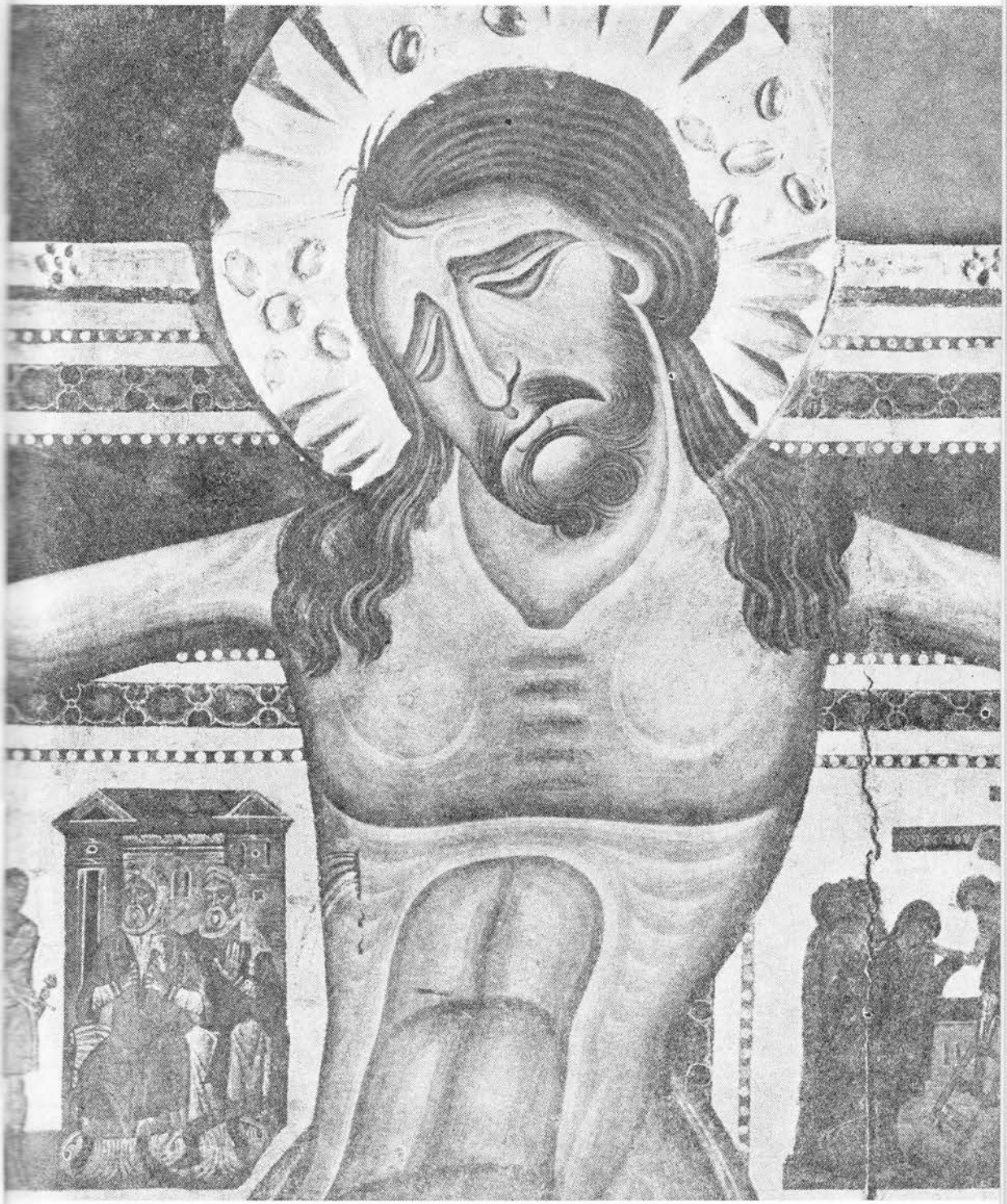
332. Maestrul Crucifixului Sfîntului Francisc. *IISUS PE CRUCE*. Pinacoteca din Peruggia.

aflat la Florența. Aici chipul se dislocă între gura plină de amărăciune ce se crispează și sprîncenele violent apropiate și înclinate în jos (fig. 332 și 333).

Or, la picioarele crucificatului din Peruggia, silueta de proporții reduse a sfîntului Francisc, pierdut în contemplarea piciorului străpuns și sîngerînd, indică îndeajuns de unde vine acest suflu de compasiune și dragoste. Credinciosul nu consideră că mai e nevoie să ascundă printr-o deșartă măreție în ce măsură dumnezeul lui s-a întrupat în om. După cum sfîntul Francisc a purtat stigmatele mîntuitorului și a retrăit patimile pe care Iisus le-a acceptat, pictorul se străduie prin arta lui să-i facă pe credincioși să ia parte la această comunitate dureroasă. Ce altceva exprimă, la sfîrșitul secolului al XI-lea, fresca de la Notre-Dame de Chauvigny (departamentul Vienne), în care creștinii îl ajută pe Christos să-și poarte crucea devenită o povară colectivă?

CEEA CE ȚINE DE GRUPUL SOCIAL – Să mai coborîm o treaptă către expresiile specifice ce se disting în sînul acelora, mai vaste, care le înglobează: prin același procedeu s-ar putea urmări evoluția unui grup mai restrîns, a unei clase sociale, de exemplu.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, burghezia atinge țelul pe care de atîta vreme îl urmărea; sub loviturile ei, monarhia, mult prea solidară cu aristocrația, pizmuită, detestată, slăbește și e gata să se prăbușească. Cu toate forțele, burghezia pregătește o răsturnare în favoarea ei prin brusca victorie a Revoluției. Pentru a-și alătura poporul, pentru a-l răzvrăti împotriva asupritorului comun, burghezia s-a străduit să denunțe în fața mizeriei celor sărmani luxul



333. Atelierul lui BERLINGHIERI tatăl şi fiul, secolul al XIII-lea. *IISUS PE CRUCE*. Detaliu, Florenţa.

334. David. *LUPTA MINERVEI ÎMPOTRIVA LUI MARTE.* Premiul al doilea la concursul Academiei Franceze în 1771. Muzeul Luvru, Paris.

nemăsurat, costisitor, al înaltelor sfere sociale. Importanţa acordată „colierului reginei", puternica repercusiune pe care această afacere din timpul lui Ludovic XVI a avut-o în rîndurile opiniei publice sînt caracteristice pentru lupta pe care astăzi am numi-o propagandă politică. Putem afla în artă o expresie a ei mult mai spontană, mult mai neintenţionată şi totuşi la fel de izbitoare (fig. 334 şi 335).

Cu cît se afirmă ascensiunea burgheză, cu atît gusturile sale se manifestă în decor, în arhitectură şi cu atît secolul al XVIII-lea evoluează spre o severă sobrietate. Istoricul superficial ar vedea aici efectul descoperirilor pompeiene şi al renaşterii Antichităţii. De ce nu observă însă în însăşi această revenire o orientare exploatată de aspiraţia prost definită dar imperioasă şi dominantă? Burghezia nu va conteni să exalte virtuţile romane, cele ale Republicii mai cu seamă, ecou al propriilor sale virtuţi pe care înţelege să le pună în valoare.

Neoclasicismul din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este corolarul cultului deliberat al lui Brutus ori al fraţilor Horaţi: se vede bine unde se ţinteşte. Faţadele caselor burgheze vor crea curînd un stil simplificat, de o gravitate neprefăcută ce se aseamănă cu chipul reprobator al onestităţii cu care se împodobeşte clasa în ascensiune. Acesteia îi place să amintească gestul matroanelor dăruindu-şi bijuteriile Patriei. Piatra masivă asamblată în proporţii severe, eliminarea ornamentelor, suprafeţele sobre şi netede încarnează sufletul cel nou.

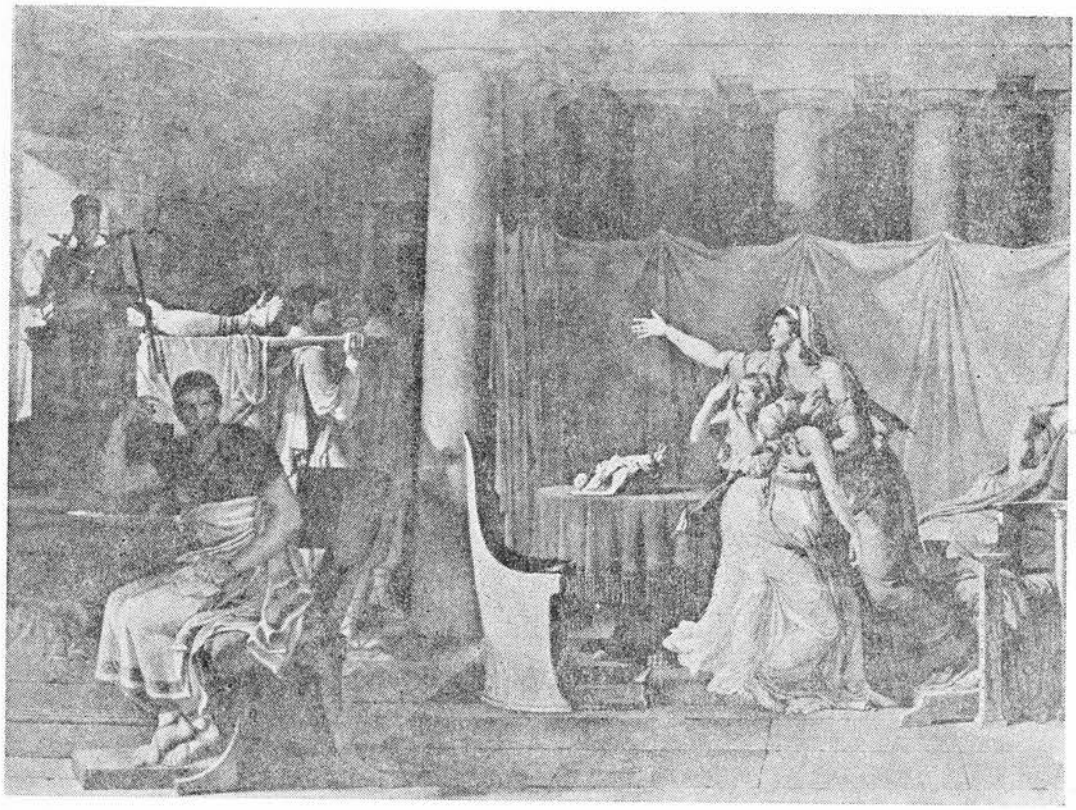
Dar e de ajuns ca aceeaşi burghezie să-şi atingă ţelul: răsturnarea regimului în care nu obţinuse locul rîvnit; la rîndul ei, după o înspăimîntătoare represiune a mîniei poporului pe care ea l-a dezlănţuit, să ajungă la putere, în fruntea naţiunii; să ocupe în fine rangul de unde a alungat aristocraţia invidiată, şi toată această severitate, această cumpătare ostentativă se va risipi!

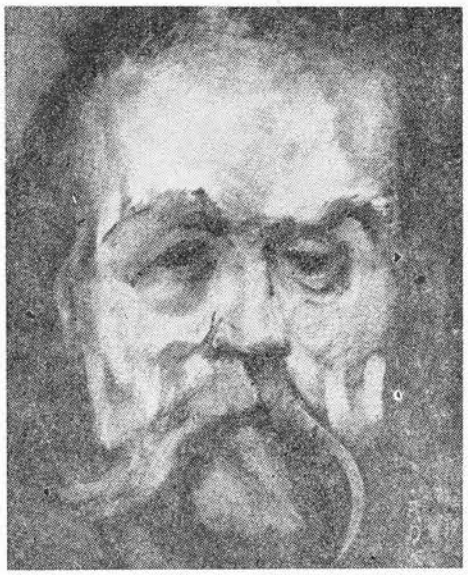
Nu se mai gîndeşte decît să poarte veşmintele celor pe care i-a izgonit, refuzînd crearea unui stil nou pe măsura ei; nu se gîndeşte decît la menţinerea, la reînvierea stilurilor perimate ale vechiului regim, pe care în vorbe continuă să-l ponegrească. Inconştientul, manifestat în artă, nu cunoaşte aceleaşi ipocrizii: el îndeamnă burghezia să adopte nu un stil al ei ci unul copiat cu ardoare după epocile abolite, de la Henric II la Ludovic XV; în schimb, e departe de a aprecia în aceeaşi măsură stilul Ludovic XVI, la care a contribuit atîta, pentru că e lipsit de opulenţă: i se reproşează că nu „dă impresia de bogăţie"!

Apogeul burgheziei, al doilea Imperiu, va vedea apărînd un stil care e negarea idealului afişat de ea înainte de victorie: ornamentaţia, abuzul de materiale preţioase şi de migăloase înfloriturі au rolul de a-i dovedi prosperitatea; e stăpînă acum la rîndul ei să dispună de marmure şi de aurării ca şi de capitalul uman pe care-l reprezintă orele de lucru. Nu sînt de ajuns aceste două

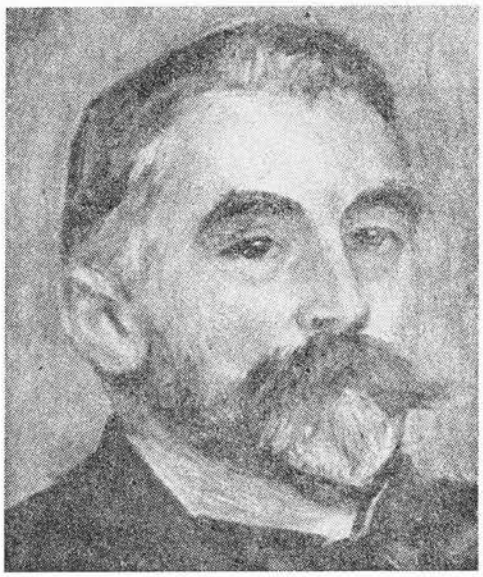
David reflectă mai întîi gusturile aristocraţiei din secolul al XVIII-lea, apoi cele austere, ale burgheziei în ascensiune.

335. DAVID. *LICTORII ÎI ADUC LUI BRUTUS TRUPURILE FIILOR SĂI.* 1789. Muzeul Luvru, Paris.





336. A. J. Derbinderen. *PORTRETUL LUI MALLARMÉ.* Muzeul Kröller- Müller, Otterlo.



337. Renoir. *PORTRETUL LUI MALLARMÉ.* Muzeul Luvru, Paris.

În timp ce reprezintă modelul, portretistul se tălmăceşte pe sine. Cîţi pictori, tot atîtea întruchipări ale lui Mallarmé.

338. Manet. *PORTRETUL LUI MALLARMÉ.* Muzeul Luvru, Paris.

340. Fotografia lui Mallarmé.

339. GAUGUIN. *PORTRETUL LUI MALLARMÉ*. Gravură. Biblioteca Națională, Paris.

imagini pentru a pune în evidenţă curba de evoluţie a unei clase sociale şi a mobilurilor secrete din adîncul fiinţei sale? (fig. 33).

CEEA CE ŢINE DE INDIVID – O nouă circumscriere a acestei cercetări nu va mai lăsa să pătrundă în cîmpul ei îngustat decît individul şi ireductibila lui particularitate, din care secolul al XIX-lea a vrut să facă substanţa însăşi a artei.

În genul ce reclamă deplina renunţare de sine, genul portretului, în care artistul ar trebui să se încordeze pentru a capta esenţa unei alte fiinţe, propria lui personalitate va căpăta totuşi o importanţă ce concură cu cea a modelului său.

Comentînd portretul colecţionarului francez *Bruyas* de Delacroix, Th. Silvestre observa cu subtilitate: „Domnul Bruyas, suferind influenţa prejudecăţilor şi a opiniilor lui Delacroix, ni se pare în acelaşi timp că e mai mult dar şi mai puţin el însuşi decît noi. Aceasta pentru că natura pictorului se contopeşte aici cu cea a modelului precum drojdia cu aluatul."

Trăsăturile lui Mallarmé vor fi fixate rînd pe rînd de trei mari pictori: Manet, Renoir, Gauguin. În opera fiecăruia, desigur, el poate fi recunoscut după identitatea mai multor caractere fizice pe care artiştii le-au dezvăluit şi înregistrat în unanimitate. Şi totuşi, ce deosebire! Trei fiinţe diferite, aproape inconciliabile, ne apar în faţa ochilor, şi trebuie să admitem aici atît prezenţa artistului cît şi pe cea a poetului pe care se presupune că-l studiază. Acesta, oricît de ilustru, nu e în mare măsură decît pretextul, suportul ce permite pictorului să-şi ia avînt pentru a-şi exprima realitatea sa proprie (fig. 336, 337, 338, 339 şi 340).

Manet, mare burghez rafinat, pasionat de relaţii sociale şi mondene, vede în el mai ales gazda fermecătoare perorînd cu superioritate, marţea, în locuinţa sa din strada Roma. Visătorul nonşalant întins pe o sofa, urmărind cu privirea fumul ţigării de foi, n-a făcut decît să întrerupă o clipă fermecătoarea cozerie cu care îşi uimea vizitatorii. Fără îndoială îşi declamă propriile versuri „către un poet imoral":

Cu astă galbenă ţigare
O clipă verva-mi voi aprinde

Spirit scînteietor, inteligenţă vie şi ascuţită.

Acest Mallarmé aproape monden, la care Manet distinge vibraţia ascuţită a propriei sale sensibilităţi, devine, sub privirea lui Renoir, prin contrast, placid şi aproape tern. Vestonul strîmt, faţa îmbujorată de un sînge generos, bărbiţa ascuţită, tunsă cu grijă, ne vorbesc de funcţionarul şters, de profesorul de engleză fluierat uneori de elevii în faţa cărora nu e în stare să se impună. Mic burghez ca şi Renoir, provenind dintr-o familie de meşteşugari, el sugerează o sănătate fizică viguroasă şi debordantă, simţindu-se încorsetat de meschinele constrîngeri ale vieţii sociale, dar acceptîndu-le totuşi ca pe-o disciplină sănătoasă, împotriva căreia ar fi inutil să te revolţi.

Dar ce devine acelaşi Mallarmé sub privirea lui Gauguin? A dispărut corpolenţa de om potolit; obrazul i s-a adîncit, palid şi neras; o nelinişte ascunsă roade chipul osos, cu nasul strîmb, cu liniile ascuţite. Ca şi în tabloul *Nirvana*, unde o stranie figură speriată se ivea îndărătul lui Meyer de Haan (acolo unde Rembrandt îl plasase pe îngerul sfîntului Matei!), e corbul negru şi disperat al lui Edgar Poe care devine emblema poetului şi-i refuză pacea sufletească, pasăre sumbră repetînd stăruitor *never more* *. Gauguin căuta să scape în exotic, în mister, de o devorantă nemulţumire; el o sesizează în acest croncănit. I-a plăcut să se coboare, dincolo de straturile de civilizaţie, pînă la originile primitive, al căror ecou îl află aici, în urechea aceasta ciudată, ascuţită, urechea

* GAUGUIN a luat motivul din gravura lui Manet, *Corbul*.

unui diavol sau a unui faun, acelaşi care dansează şi în opera lui Mallarmé. L-o fi născocit oare? Nu, căci într-un interviu acordat acum cîţiva ani, nepoata poetului confirma unui ziarist care remarcase şi la ea acelaşi detaliu, că-l moştenise din familie şi că unchiul ei chiar recunoştea această trăsătură atavică.

Nu avem aici ilustrarea acestui mecanism cu totul deosebit, căruia i-am acordat o importanţă atît de mare? Ceea ce fiecare artist a văzut la Mallarmé există cu adevărat, cel puţin potenţial. Nu la fel se întîmplă cu diferitele rase de animale care din varietatea fără sfîrşit a naturii, ce li se oferă, nu-şi iau decît hrana de care au poftă? Tot la fel artistul nu absoarbe decît seva ce convine aşteptării sale; iar această aşteptare, astfel precizată, îl şi caracterizează.

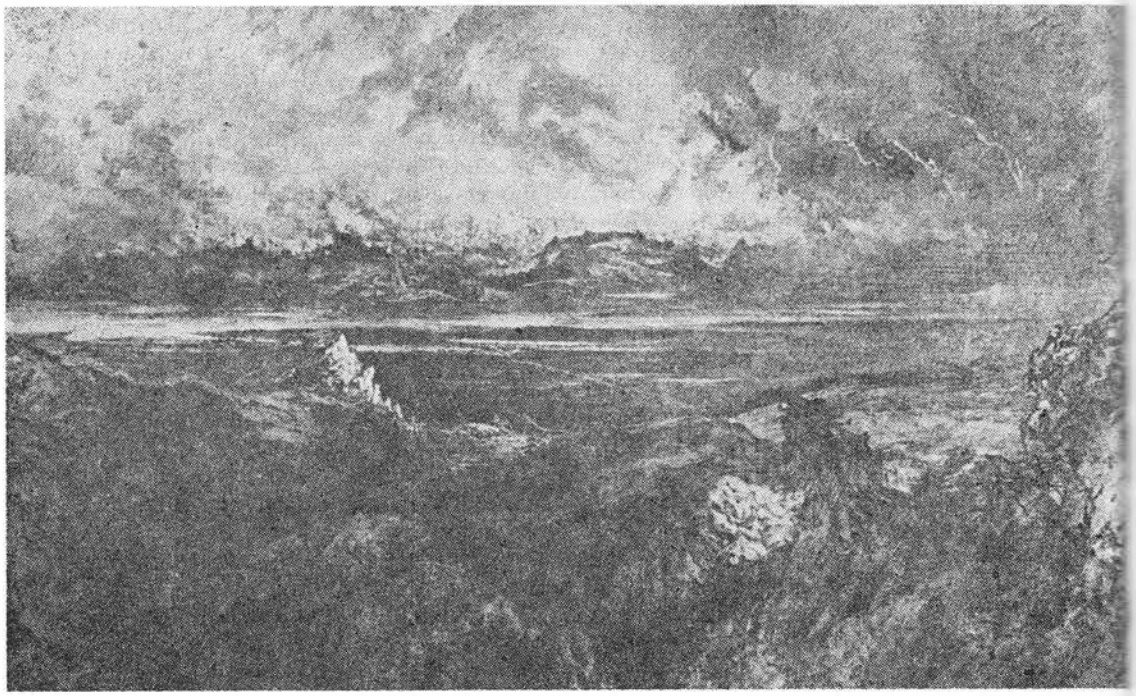
CEEA CE ŢINE DE VÎRSTĂ – Omul poartă în el nişte constante cărora le datorează continuitatea; dar posedă şi propria-i diversitate. Cîte fiinţe posibile, uneori schiţate, adesea ratate! Cîte, rînd pe rînd, nu s-au deşteptat la apelul fiecărei vîrste! Pictura, înregistrare fidelă, asemănătoare unui grafic docil, va fi mărturia momentelor succesive în care eul, temă unică, îşi află diferite variaţii.

Théodore Rousseau trece drept un realist prea strict, suferind în zilele noastre o nedreaptă discreditare. Procesul merită a fi revizuit. De două ori şi-a fixat şevaletul în acelaşi loc, în faţa aceluiaşi spectacol: defileul Faucille, din lanţul Mont Blanc care, cu scînteierea gheţii şi a zăpezilor sale, închide zarea. Rar s-au văzut două tablouri atît de diferite, deşi punerea în pagină este aproape identică. Numai că într-unul se exprimă tinereţea lui Rousseau, în celălalt bătrîneţea.

Prima oară, în toamna lui 1833, în ardoarea lui romantică, Rousseau nu vedea decît înspăimîntătorul vuiet al forţelor dezlănţuite, nesăţioase, avide să se consume, fie prin răsturnare, fie chiar prin distrugere; lăsîndu-se pradă impetuozităţii sale romantice, el ar striga bucuros la fel cu René, eroul lui Chateaubriand: „Dezlănţuiţi-vă, furtuni mult aşteptate!" Bătrînii brazi doboriţi, despicaţi, stîncile ascuţite, răvăşite de eroziuni, dispar: întinderea apare bîntuită de vîntul şi vijelia ce adună norii negri şi dezlănţuie furtuna, fulgerele peste crestele alpine, haosul de lumini stridente şi de umbre grele a căror alternare evocă lupta milenară cu elementele. La unison cu această explozie de energie terestră, Rousseau îşi simte nerăbdarea crescînd; ca un armăsar sălbatic, natura aprinde imaginaţia avidă şi exaltată a pictorului. N-a fost dată uitării exclamaţia lui de atunci: „Trăiască Dumnezeu, trăiască marele artist!" (fig. 341).

Anii au trecut. Omul a evoluat. Într-o zi din vara anului 1863, se regăseşte aproape în acelaşi loc în care a trăit febra atîtor elanuri. Nu mai există în el decît pacea vîrstei, serenitatea declinului apropiat. Mai are doar patru ani de trăit! În mod confuz, percepe apropierea morţii, momentul în care forţele-i împuţinate vor fi abolite, în care trupul i se va preface în ţărînă. El nu mai înţelege să se arunce cu disperare în mijlocul universului şi să-l pustiască în goana-i avidă. Ştie că nu înseamnă aproape nimic, dar un nimic conştient pe care orice îl răvăşeşte (fig. 343).

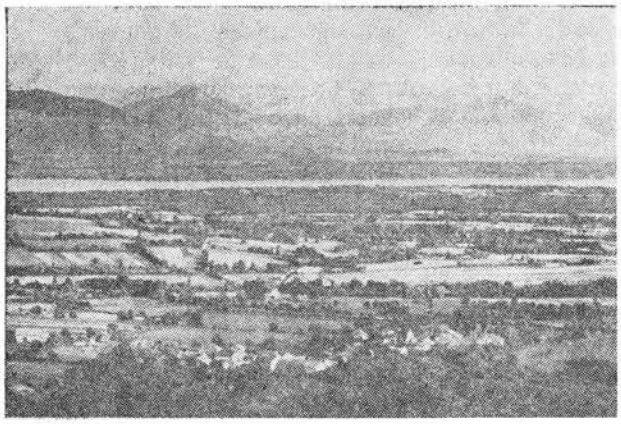
Preferă să se oprească, să-şi reţină respiraţia, să asculte, să vadă! A descoperit contemplarea. E rîndul său să fie asaltat de imensitatea covîrşitoare. Nu se mai gîndeşte decît la spaţiu, la rocile pitice, la arborii piperniciţi, în ciuda apropierii, în comparaţie cu inexorabila întindere. Formele lor dramatice se pierd în orbitoarea lumină fără margini. Nu mai există decît infinitul mic azvîrlit în infinitul mare. Cu cît mai vast e cerul cînd este vid, indiferent, depăşind dimensiunile pasiunilor umane! Iar piscurile înalte nu mai apar nici ele decît ca variaţii derizorii ale liniei orizontului.



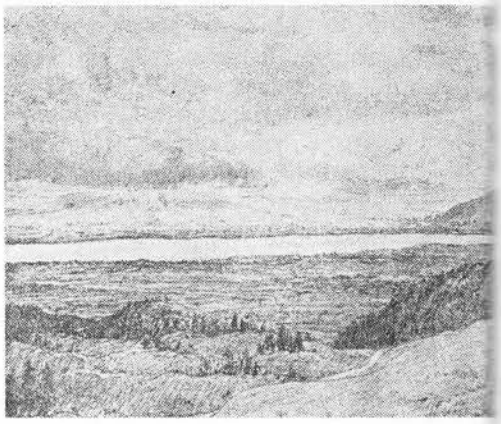
341. Théodore Rousseau. *ALPII VĂZUȚI DIN DEFILEUL FAUCILLE.* 1833. Fundația Ny Carlsberg, Copenhaga.

Arta reflectă vîrstele omului. În treizeci de ani, Rousseau a trecut de la viziunile pasionate ale tinereții la serenitatea bătrîneții.

342. Gex-la-faucille. Panorama lanțului Alpilor.



343. Théodore Rousseau. Desen pentru *ALPII VĂZUȚI DIN DEFILEUL FAUCILLE,* 1863.



Astfel același om, împrumutînd vocea lui universului, ne face să auzim rînd pe rînd un strigăt ascuțit și un murmur calm. Două tablouri ne-au spus mai multe despre el, despre sfîșierile lui lăuntrice, decît toate explicațiile pe care ar fi putut dori să le dea.

„Tăcută putere ce grăiește doar sufletelor . . ."

PICTURA, OGLINDĂ A SUFLETULUI – Întrucît pictura e limbajul sufletului, al inconştientului, vast ocean unde gîndirea nu-i decît o insuliţă de uscat, ea atinge aceste prodigioase întinderi în care tot ce priveşte fiinţele sau fiinţa e dat în vileag.

În realitate, conştiinţa este mai degrabă centrul inconştientului decît punctul culminant: către ea converge inconştientul, exercitînd o continuă presiune; ea nu-i cedează, nu i se deschide decît în anumite privinţe. Restul o asediază, o hărţuie, precum valul ce se izbeşte de ţărm, modificîndu-i uneori conturul, dar fără să-l pătrundă. Or pictura, mai apropiată de sursele sensibilităţii, este mai puţin aptă decît cuvîntul să traducă idei; şi n-o face de altfel niciodată decît pe riscul ei; dimpotrivă, este intermediara desemnată pentru tot restul.

Ea este exploratoarea adîncurilor. Dacă există simţăminte pe care conştiinţa le trăieşte şi le redă, cu mai multă sau mai puţină uşurinţă, prin gîndire, pictura le tălmăceşte în puritatea lor originală, înainte ca intelectul să le fi transcris în limba-i atît de clară, dar adesea atît de infidelă.

Şi mai cu seamă ea manifestă lesne tot ceea ce scapă cuceririi inteligenţei, mult mai departe către sursele organice ale fiinţei. Inteligenţa taie florile de la suprafaţă pentru a alcătui buchete frumos aranjate; înzestrată cu privilegiul imaginii, pictura le smulge din rădăcini cu miile lor de ramificaţii, ba chiar cu pămîntul din care se hrăneau, din care-şi extrăgeau seva. Pictorul nu se gîndeşte decît să grupeze corolele care-l încîntă; dar fără să ştie, smulge în acelaşi timp şi tentaculele încărcate de humă din care, la adăpostul luminii, îşi extrăgeau viaţa care le dă culoare. Acestea sînt florile proaspete, vii, pline de parfum şi nu acelea, cu tijele retezate, pe care le înfăţişează inteligenţa, destinate conservării în ierbar.

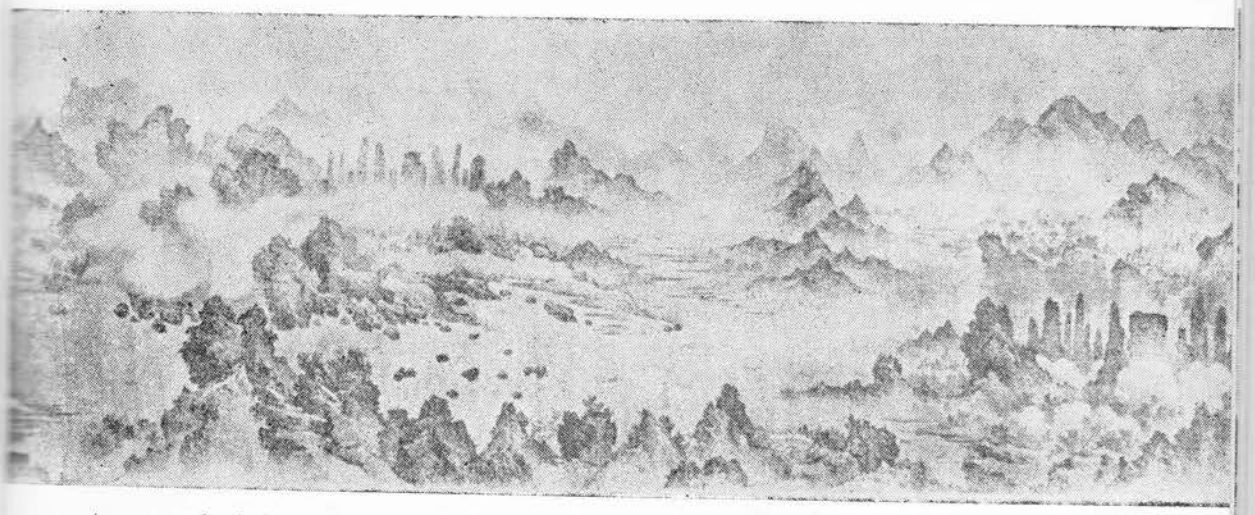
Orice operă de artă, cînd e autentică, sinceră, cînd nu e simplul mimetism al unui model sau simpla aplicare a unei teorii, rămîne încărcată de această mărturie tainică. A fost nevoie să vină timpul nostru, lumina pe care a aruncat-o asupra zonelor încă necunoscute ale sufletului, ca să ne dăm seama de acest lucru.

Odinioară, s-a constituit chiar o şcoală pentru a exploata această posibilitate ce se oferă astfel pictorului pentru a intra în contact direct cu inconştientul; şi anume suprarealismul, care şi-a văzut aici un fel de menire; astfel André Breton, în *Al doilea manifest suprarealist*, a putut să proclame: „Suprarealismul nu se mai preocupă exclusiv să producă opere de artă, ci să lumineze partea nedescifrată dar descifrabilă din fiinţa noastră, în care toată frumuseţea, toată dragostea, toată virtutea pe care abia o cunoaştem, străluceşte cu putere". Din păcate, nici suprarealismul n-a scăpat automatismului pe care din comoditate omul îl substituie întotdeauna efortului trăit. El a degenerat adesea în artificiu, în convenţie.

A lăsat totuşi opere uimitoare: cele ale lui Max Ernst sau ale lui Tanguy. Acesta mai cu seamă a „vizualizat" într-adevăr adîncul prăpastiei unde, într-o limpezime abisală, iau naştere forme abia conturate, forme larvare, protozoare ale universului plastic; licăriri, la fel de confuze, plutesc în spaţiul în care, meduze sau alge, embrioni de existenţă, trec şi se unduiesc. Nimic n-a dat mai bine iluzia că asistăm la geneza însăşi a imaginii în mers spre dezvoltarea-i viitoare (fig. 52 şi 375).

Dar dacă există profunzimi în adîncul nostru, sînt altele deasupra noastră. Am constatat: cînd omul caută să treacă dincolo de ceea ce scapă cadrelor prea înguste ale raţiunii sale, cînd vrea să atingă ceea ce bănuieşte dar nu poate cuprinde, să simtă contactul cu ceea ce nu mai poate fi pentru el decît o prezenţă, deci cu inefabilul, recurge din nou la imagine. În această atmosferă neo-

bişnuită, cuvîntul se pierde; singură imaginea poate pătrunde şi la ea au făcut apel credinţele pentru a transmite ceea ce depăşea forţa cuvintelor. Plotin chiar, să ne amintim, vedea în ea posibilitatea de a atinge, dincolo de evidenţa pozitivă a simţurilor sau a logicii, gradul acela pe care-l numea extaz. Marii mistici ai picturii, de la El Greco la Rembrandt, ne-au dovedit puterea de a înfrunta un alt fel de întuneric ce nu vine de la lipsa de lumină, ci mai curînd de la incapacitatea privirii de a suporta străluciri prea puternice, dincolo de puterile ei.



Arta e o deschidere asupra misterului universului — şi asupra misterului nostru.
344. Peisaj chinez.

CAPITOLUL VII

ARTA ÎN DESTINUL NOSTRU

„Arta nu ne învaţă doar să vedem,
ci şi să fim; ea ne face ceea ce sîntem!"
BERENSON

„Arta se prezintă ca mediatoare între natură şi om. Modelul iniţial e covîrşitor, e sublim, încît nu poate fi pe deplin surprins."
KASPAR D. FRIEDRICH

ULTIMA problemă pe care ne-o punem în faţa operei de artă este poate cea mai importantă, şi anume care este rolul ei în viaţa noastră. Maurice Barrès a spus odată că nu ne interesează cu adevărat decît ceea ce într-un fel sau altul e legat de destinul nostru. Ne dăm de pe acum seama în ce măsură ele se îmbină. Am întîlnit pretutindeni omul cu întrebările sale esenţiale, ca şi cum opera de artă ar fi o succesiune de oglinzi în care chipul nostru s-ar reflecta fără încetare, dar sub cîte întruchipări, sub cîte profiluri! De fapt, sub tot atîtea reprezentări ale chipului omenesc cîte poate oferi arta, în infinita-i diversitate.

Dar nu riscăm oare să ne pierdem şi să rămînem imprecişi în faţa atîtor posibilităţi? Pentru a conchide, e necesar să cercetăm acum miezul problemei şi să aflăm sensul uman profund care justifică manifestări atît de variate.

Estetica şi-a propus să dea un răspuns, dar soluţiile sale sînt tot atît de numeroase ca şi întrebările sugerate. Se cuvine, aşadar, să stabilim o ordine în experienţa dobîndită, inventariată în cursul capitolelor precedente şi să trecem la recapitularea lor.

Tabloul, dat fiind că a fost ales aici ca exemplu al operei de artă, apare de la început ca o *imagine*. Este deci solidar cu rolul imens pe care aceasta îl joacă în viaţa psihică.

Dar tabloul nu-i o imagine ca oricare, ci diferă de cele pe care le înregistrează pasiv simţurile noastre, în felul unei plăci fotografice; diferă de cele care alimentează visul şi care, ivite în noi, se desfăşoară în afara voinţei noastre. Tabloul este o creaţie modelată de noi; este o operă. El pune în joc facultăţile noastre sensibile, intelectuale, practice, conştiente de efortul lor şi, sintetizîndu-le, reţine esenţa lor. Dar oricît de solidar ar fi cu noi, el se detaşează de noi; este fixat de-acum înainte într-o aparenţă independentă, imuabilă, oferită celorlalţi.

Asta să fie tot? Tabloul poartă pecetea de neşters a ţelului pe care i l-am atribuit: cel pe care-l concepe omul după ce a depăşit stadiul de simplu *homo faber* pentru a-l atinge pe cel de *homo estheticus* aşa cum a fost recent numit. El nu mai răspunde unei funcţii practice, ci unei nevoi de frumuseţe sau, în orice caz, ideii pe care autorul şi-o face despre ea: el angajează aşadar o scară a valorilor.

Astfel, justifică rînd pe rînd diferitele moduri în care s-a încercat abordarea lui: punctul de vedere psihologic, în măsura în care este o imagine; punctul de vedere formal şi plastic, în măsura în care este o operă; punctul de vedere estetic, în măsura în care este căutare a frumosului. Numai din contopirea lor se va putea desprinde o cunoaştere totală, demnă de complexitatea atribuită.

I. ROLUL IMAGINII

IMAGINILE care trăiesc în noi nu sînt decît ecoul lumii exterioare, sesizate direct sau păstrate în memorie. Dar în aceeaşi măsură sînt şi o mărturie a mediului în care au luat naştere şi care le alimentează: lumea interioară. Tabloul, mai mult decît orice, fiindcă angajează participarea totală, spontană şi lucidă, a autorului. Acesta n-a putut să-l creeze decît cu ajutorul unor amintiri vizuale înmagazinate în memorie, dar de care dispune după bunul său plac, fie că le rămîne fidel (sau crede că le rămîne) fie că le transformă şi le combină din nou potrivit altor intenţii.

Astfel se iveşte acea plantă ciudată ale cărei rădăcini se implîntă în universul vizibil mai mult sau mai puţin ca o reproducere a lui dar, în acelaşi timp, şi într-o fiinţă a cărei emanaţie este. Pentru spectator, ea este deci, într-o măsură, evocare a ceea ce este cunoscut, dar în aceeaşi măsură, prezentare a ceea ce e necunoscut şi care prin ea capătă formă şi aparenţă. Plantă ciudată, într-adevăr, care-şi extrage hrana necesară din două domenii distincte, separate, s-ar zice, de un zid de netrecut; totuşi, prin rădăcini, ea amestecă sucurile într-o combinaţie imperceptibilă, din care ia naştere ceva nou: o floare care este parfum şi culoare.

Astfel imaginea pictată este reprezentare şi simbol în acelaşi timp. În ea se poate citi asemănarea cu un model, dar şi analogia cu o fiinţă cu care e solidară; ea a suferit acţiunea sa, dar odată încheiată, va exercita, la rîndu-i, o acţiune asupra fiinţei.

Să determinăm acum acest joc dublu.

În cazul cel mai simplu, artistul fixează cu ajutorul penelului său ceea ce, în natură, e sursă de plăcere.

345. WATTEAU. *FIRMA LUI GERSAINT.* Detaliu. Muzeul din Berlin.

IMAGINEA, MĂRTURIE A UNEI ALEGERI ŞI A UNUI REFUZ – Imaginea, de fapt tabloul, pînă e gata, depinde de omul care-o pictează. Într-o zi, ea va exista căpătîndu-şi autonomia şi, odată cu ea, forţa. Atunci autorul, privitorul, vor intra într-un raport de dependenţă faţă de ea. Solidară de la bun început cu lumea exterioară, e de două ori solidară cu lumea interioară; plămădită fiind de ea, o va plămădi la rîndu-i.

Plămădită mai întîi de artist, pentru a exista. Imaginea a luat naştere dintr-o obscură şi exemplară nevoie a pictorului. În cazul cel mai simplu, am văzut imaginea răspunzînd direct dorinţei sale, lucidă sau inconştientă. El înfăţişează ceea ce simte că-l satisface în cea mai mare măsură, pentru ca mai întîi să se bucure; dar şi pentru a împiedica să se spulbere, pentru a păstra această sursă de plăcere sau de emoţie: un peisaj, un buchet de flori, un chip . . . Vorbim în cazul acesta despre realism (fig. 345).

Visul, şi el, în acel aspect al său prea neglijat de psihanaliză, nu e populat cu reziduuri, mai bine zis cu prea-plinul vieţii diurne, cu ceea ce ne-a impresionat atît de puternic încît amprenta refuză să se şteargă? E-adevărat, dar mai rămîne să explicăm de ce un anumit spectacol, şi nu altul, a provocat această impresie puternică: pentru că răspundea unei aşteptări.

Astfel pictorul proiectează în opera lui, în acelaşi elan, dorinţa pe care o poartă în el şi hrana din natură pe care o cere foamea lui; cu ajutorul operei el realizează ceea ce caută. Va fi o comună aspiraţie, cea a unei colectivităţi, un ideal sau o credinţă. Atunci imaginii nu-i rămîne decît să împărtăşească ceea ce proclamă o dogmă, ceea ce exprimă anumite texte; ei nu-i revine de fapt decît să le ilustreze. Arta creştină bizantină rămîne cel mai bun exemplu al imperioasei coerenţe cu care o religie poate fi reprezentată în ochii credincioşilor. Dar uneori o tendinţă profundă, inerentă personalităţii însăşi a artistului, stăruie să devină vizibilă. Atunci imaginea iese din concurenţa cu vorbele şi va triumfa incontestabil din momentul în care va hotărî să exprime sufletul în ceea ce are el mai nedesluşit (fig. 346).

Şi va izbuti, legînd din nou lumea interioară de cea exterioară, pentru că se va folosi de analogiile existente între o stare sensibilă şi o realitate fizică, devenită astfel capabilă s-o reprezinte. Tabloul va părea întotdeauna că înfăţişează un spectacol obişnuit sau cel puţin posibil; ştim totuşi cu cîtă intensitate va tălmăci, sub acest pretext, realităţi psihice altfel imperceptibile. Ele se manifestă desemnîndu-şi preferinţele, precum Ahile ce-şi caută armele printre darurile făcute fiicelor lui Licomede.

Pînă aici, imaginea ajută sufletul să confirme ceea ce-i place. Dar ea poate în aceeaşi măsură, şi invers, să fie un mijloc de eliminare, devenind atunci un fel de condensare prin care viaţa interioară respinge acea parte din ea care-o apasă. E minunat că Aristotel concepuse deja cu limpezime această acţiune de „purificare", de „catharsis" al pasiunilor (κάθαρσις τῶν παθημάτων), pentru a relua termenul de care se slujeşte în *Poetica*. La fel ca visul, din nou, arta, anticipînd asupra tehnicii de ultimă oră a lui Breuer şi Freud în psihanaliză, exteriorizează ceea ce stînjeneşte sufletul, tot aşa cum în vechea medicină, umorile nocive, concentrîndu-se într-un abces, erau îndepărtate în afara trupului. Limbajul, cu obişnuita-i siguranţă de evocare, nu impune aceeaşi idee cînd vorbeşte despre exprimare?

Creatorii cei mai lucizi intuiseră această acţiune eliminatorie, contrară delectării constatate în cazurile anterioare. În *Dominique*, Fromentin pune pe seama eroului său aceste cuvinte semnificative: „Mă simţeam stăpînit nu de veleitatea de-a fi cineva, ceea ce pentru mine e un nonsens, ci de-a produce, fapt ce pare singura scuză a bietei noastre vieţi . . . Am să încerc: nu pentru

Uneori arta trădează aspirațiile cele mai ascunse ale pictorului, cum se întîmplă cu Maria Blanchard, infirmă obsedată de ideea maternității.

346. MARIA BLANCHARD. *MATERNITATE.* Muzeul național de Artă Modernă, Paris

profitul demnităţii mele de om, sau pentru plăcerea mea . . . sau a altora, ci *pentru a îndepărta din creierul meu ceva care mă roade.*"

Totul se petrece ca şi cum viaţa psihică s-ar simţi frînată de anumite obsesii, penibile sau interzise, sau numai paralizante din cauza importanţei lor excesive, şi cum nu poate scăpa de ele decît „realizîndu-le", le face să treacă, datorită unui adevărat transfer, într-un obiect care, în acelaşi timp, să le reprezinte şi să le fixeze. Acesta operează astfel o derivaţie asemenea unui drenaj eliberator (fig. 347).

La origine, arta se apropia de magie: nu efectuează ea aici un fel de exorcizare, ca vrăjitorii care „alungă răul" într-un arbore, într-o piatră, sub

Expresie a dorinţelor pictorului, tabloul îi slujeşte uneori, dimpotrivă, la exorcizarea demonilor care-l bîntuie.

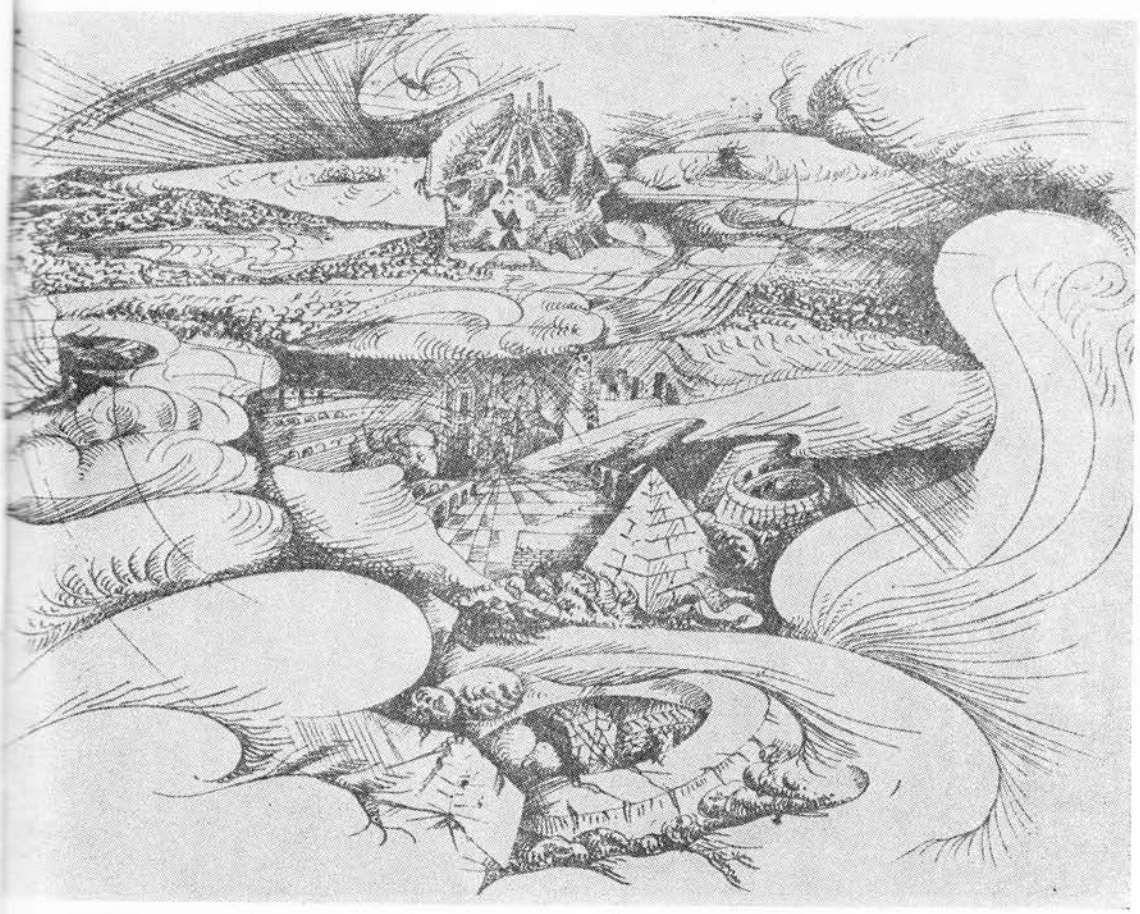
347. JAMES ENSOR. *INTRIGA*. Muzeul din Anvers.

cuvînt că-l închid acolo? Printr-un fel de instinct, artistul întreprinde aceeaşi operaţie.

Cînd e vorba de un veto al conştiinţei, el îşi va asigura mai degrabă o liniştire clandestină, substituind obiectului dorinţei interzise o ficţiune care va amăgi controlul.

Astfel în acest du-te-vino pe care-l stabileşte între realitatea sa interioară şi anexa, exteriorizată şi obiectivă, care este opera lui, artistul realizează o consolidare şi o satisfacere a unora din tendinţele sale sau, dimpotrivă, o neutralizare şi chiar o îndepărtare a altora. Să nu uităm că prin aceasta el poate la fel de bine să acţioneze în numele unei colectivităţi, al cărei delegat şi membru reprezentativ este sau, dimpotrivă, în numele său personal. Acest mod de respiraţie sensibilă, cu cei doi timpi posibili, unul care inspiră elementele stimulatoare şi celălalt care elimină deşeurile, se înfăptuieşte uneori într-adevăr în interesul societăţii.

IMAGINEA, PREVESTITOARE A DESTINULUI NOSTRU – Viaţa caută un echilibru care însă, ca şi ea, se află în continuă revizuire şi progres; este dinamic. El nu visează *o stare*, ce ar fi incompatibilă cu evoluţia continuă a existenţei,



Mai mult decît orice altă şcoală, suprarealismul s-a vrut condus de inconştient căruia îi traduce pulsaţiile cele mai intime.

348. André Masson. *VILĂ CRANIANĂ.* Desen. 1938.

ci se află într-o aventură mereu reîncepută, căci e urmărită neîntrerupt. Cariera împlinită a unui om formează un tot prin orientarea sa care, înfruntînd nenumăratele împrejurări ale vieţii, tinde neîncetat către o anumită împlinire determinată. Ea este picătura de apă care, prelingîndu-se pe geam, ascunde cu greu forţa inexorabilă ce-o atrage. Elaborarea se continuă, cunoaşte inevitabile incertitudini, adesea regrese, uneori rătăciri, care-o lasă incompletă sau ratată. Definind procesul de individualizare, psihanaliza lui Jung a redat această neîntreruptă dramă.

Or, opera de artă deţine aici un rol preeminent, fie că artistul este interpretul colectivităţii, fie că e propriul său instrument. Ea acţionează mai întîi permiţîndu-i să „se realizeze", în sensul dat de englezi cuvîntului „to realize", efectuînd ceea ce fără ea ar rămîne în stadiul potenţial. Ea eliberează astfel spiritul, căci face să treacă la capitolul „dobîndit" ceea ce nu era decît aspiraţie.

Mai mult încă: stările sau tendinţele noastre interioare, altădată mai mult sau mai puţin distincte, devin prin operă obiective şi „informe". Şi aici rolul ei este esenţial. Îndrumat de instinct, animalul nu face decît să i se supună: în acelaşi timp el există, simte şi transformă în acte ceea ce simte, dar nu e liber, căci nu se poate detaşa de impulsurile sale; la drept vorbind, el este mai

Dacă imaginea încarnează miturile, ea le şi creează. Un vechi Hrist bizantin, în veşmînt lung, interpretat mai tîrziu ca o figură feminină cu barbă, a dat naştere legendei unei sfinte prinţese fecioară şi martiră numită uneori şi sfînta Wilgeforte.

349. *SFÎNTA KUMMERNIS.* Statuie romanică din mînăstirea Engelberg. Elveţia.

Sfîntul Erasm, patron al marinarilor, era reprezentat cu un cablu înfăşurat pe un troliu. Acest detaliu neînţeles a dus la născocirea martiriului său.

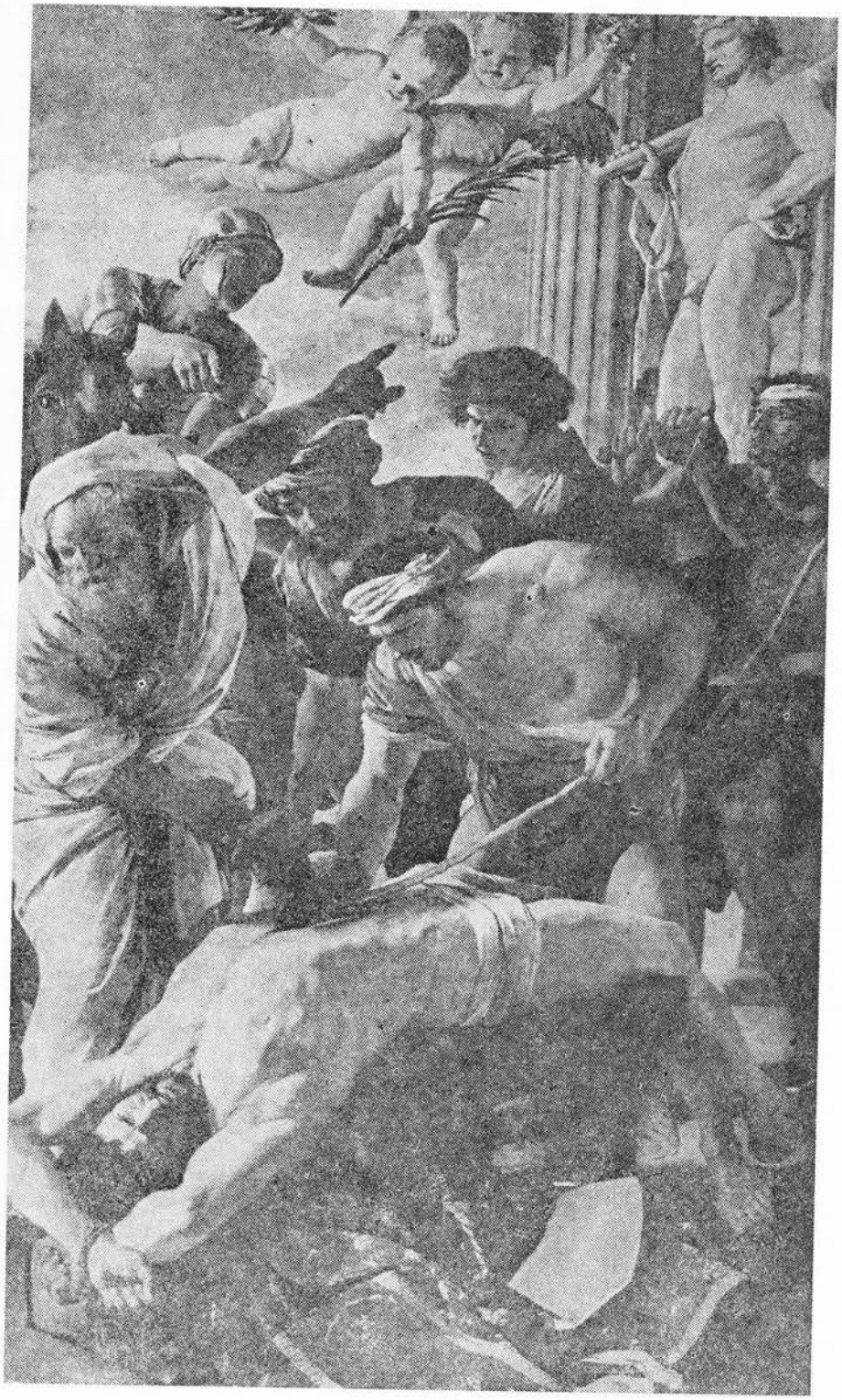
350. POUSSIN. *MARTIRIUL SFÎNTULUI ERASM.* Pinacoteca Vaticanului, Roma.

degrabă un impuls continuu. Omul, dimpotrivă, cucerind libertatea, are posibilitatea de a-şi examina existenţa, de a se plasa în faţa a ceea ce-l defineşte şi nu doar să pună în mişcare ceea ce este el, ci să acţioneze în raport cu ceea ce este. Este apt să exteriorizeze, apoi să trateze ca pe-un obiect exterior propria substanţă a vieţii sale interioare. Pentru a izbuti să şi-o reprezinte, trebuie să devină conştient de ea, sub focul privirii sau al gîndirii sale. El va putea lua astfel poziţie în raport cu sine, graţie acestei prodigioase dedublări care-i permite în acelaşi timp să fie o anumită stare, s-o trăiască şi totuşi s-o considere, s-o situeze în rîndul lucrurilor maniabile, transformabile.

Ceea ce simţim în mod confuz, a fost de ajuns să transpunem în idei sau în imagini care de-acum înainte vor putea fi supuse examinării sau contemplării. Potrivit spuselor lui Paul Valéry, propria substanţă se transformă într-un „obiect ce poate atrage atenţia altora". Sîntem în mod simultan cel care observă şi ceea ce este observat. Sîntem vizibili pentru noi şi totodată devenim vizibili pentru aproapele nostru. Într-adevăr, limbajul, fie că e limbajul ideilor fie al imaginilor, nu ne prezintă numai celorlalţi, îngăduindu-le să ne cunoască; ci ne prezintă pe noi nouă înşine; ne permite să acţionăm asupra noastră înşine sau să reacţionăm faţă de noi ca şi cum ar fi vorba de un străin.

Ideea defineşte cu claritate, dar schematic. Imaginea, mai puţin explicativă rămîne, prin compensare, mai apropiată de viaţă; ea păstrează mai multă forţă activă, mai multă rezonanţă afectivă. Asemenea oglinzii, ea ne permite să ne vedem, sub ochii noştri, sub o aparenţă observabilă şi vie, să ne examinăm.

Neputînd să fie adevărata conştientizare, pe care o asigură noţiunile intelectuale, opera de artă este oricum o luare de contact şi adesea o cunoaştere. Pentru a ne da seama de importanţa ei, ar trebui s-o comparăm cu ceea ce întrezărim în fenomenele aşa zise „de prezicere". Oricît de greu i-ar veni unui spirit pozitiv să admită, neputîndu-i afla cauza, trebuie să recunoaştem că, din mulţimea experienţelor frauduloase sau controversate, rămîn unele incontestabile.



Există vreo explicație? Probabil că inconștientul sesizează unele realități ce scapă conștiinței; acest lucru se va produce într-o manieră infinit mai vie la anumite ființe cu o constituție nervoasă anormală. Cum subiectul nu știe să înțeleagă acest mesaj indescifrabil prin natura lui, el se străduie atunci să-l citească, oarecum prin ricoșeu, într-o imagine exterioară, asupra căreia își fixează atenția și pe care o interpretează potrivit impulsurilor sale intuitive.

Imaginea ne-a arătat cum lăsa să transpară conținutul secret pe care pînă atunci gîndirea și morala îl interziseseră categoric; tot așa ea prezintă acel conținut tainic pe care gîndirea nu are mijloace să-l sesizeze și permite un fel de reverie la adăpostul căreia emană sensul adînc, imposibil de atins pe alte căi (fig. 348).

De aici, rolul cărților de joc, al drojdiei de cafea sau al baghetei vrăjitorului, care bineînțeles nu posedă virtuți speciale prin ele însele dar care permit acest fenomen de reflectare, de percepere indirectă. Nu tot la fel procedează psihologul modern cînd interpretează tendințele pacientului său, pe care-l supune la testul lui Rorschach? Prin asocierile pe care le provoacă petele de cerneală, ele accelerează o interpretare în care se proiectează inconștientul și pe care medicul o clarifică în timp ce, în cazul cărților de joc sau al drojdiei de cafea, pacientul, vreau să spun medium-ul, e cel care *se* citește. Iată un aspect încă insuficient aprofundat al puterilor psihice ale imaginii care, într-o bună zi, va apărea fără îndoială deosebit de fructuos. Or, într-o oarecare măsură, tabloul dispune de asemenea puteri.

CREAȚIE A OMULUI, IMAGINEA REACȚIONEAZĂ ASUPRA LUI – Această forță care ne tulbura din interior, a ajuns prin intermediul tabloului să intre în lumea vizibilului; ivită în noi, ea ne impresionează acum din exterior. Într-adevăr, a devenit imagine și orice imagine provoacă un șoc al sensibilității, trezind în ea mii de rezonanțe. Răspundem la această forță, pe care totuși noi am creat-o, după asemănarea noastră, ca la un fapt nou și străin; poate că n-am reacționa atît de intens la simpla tendință trăită cum reacționăm în fața imaginii care nu e totuși decît exprimarea ei.

Astfel, prin opera de artă, omul oarecum se dedublează și angajează un dialog cu propria-i reflectare. Impulsul interior, odată proiectat în opera de artă, devine pentru noi un spectacol integrat lumii exterioare și provoacă în noi același mecanism de asociere ca unele aparențe la crearea cărora n-am fost implicați.

Fără îndoială că imaginile zeilor, așa cum am arătat *, încarnează aspirațiile latente din sufletul unui popor. Dar acesta din urmă reacționează de fiecare dată la perpetua și imperioasa prezență vizibilă. După ce a determinat chipul divinității, el este la rîndul său supradeterminat de ea. În lucrarea sa *Viața imaginilor*, Louis Hourticq remarca acest proces de ricoșeu. Uneori acțiunea este inconștientă: imaginea suscită, determină la cei care-o contemplă o orientare a vieții sensibile, conformă cu sufletul pe care i-l atribuie aspectul lor. Alteori merge pînă la o interpretare gîndită: anumite credințe religioase au luat naștere din efortul de a înțelege picturi al căror sens inițial și real se pierduse.

Hourticq dădea ca exemplu căsătoria mistică a sfintei Caterina sau născocirea unei sfinte Wilgeforte. La fel de clar este cazul sfîntului Erasm, înfățișat de Emile Mâle. La origine, el este patronul marinarilor; reprezentarea îl va marca printr-un atribut: troliul cu cablul înfășurat. Dar sensul cunoscut se pierde. Rămîne imaginea: trebuie să i se găsească un alt sens, pe care îl sugerează chiar ea. Ce poate fi acest bizar instrument dacă nu cel al supliciului

* Vezi pag. 359 și urm.

său, care a făcut din el un martir? Fiind un troliu, se va presupune, şi curînd se va afirma, că schingiuitorii s-au servit de el pentru a-i scoate intestinele. Încă un pas şi sfîntul Erasm va căpăta, printr-o asociere spontană, faima că ştie să vindece colicele. Astfel ia naştere, dacă nu un cult, cel puţin o credinţă. Cînd explicaţia s-a pierdut, gîndirea caută să îndrepte situaţia născocind un mit nou sugerat de aparenţe (fig. 349 şi 350).

Raţionalismul nostru inveterat vrea să găsească la baza tuturor acţiunilor şi creaţiilor noastre gîndirea lucidă; după cum avem tendinţa să credem că a executa o operă de artă înseamnă a transpune în materie un concept elaborat în creier, tot aşa ni se pare că orice imagine e figurarea reflectată a unei idei. Dimpotrivă, adesea ideea ca şi starea sufletească e sugerată, impusă de spectacolul operei de artă.

Atunci imaginile nu sînt numai reflectări, inscripţii în vizibilul vieţii interioare; ele devin instigatoare, generatoare chiar ale acestei vieţi. Datorită lor, ceea ce era neformulabil se află deodată proiectat pe ecran: dacă nu e întotdeauna descifrabil pentru intelect, oricum din momentul acela devine o forţă ce acţionează asupra sensibilităţii. Cu ajutorul imaginilor, indivizi sau societăţi întregi s-au străduit să modeleze o echivalenţă pentru a-şi da seama de ceea ce sînt; iar cînd au realizat această transcriere care-i ajută în fine să se perceapă, nu ajung la o concluzie, ci la un punct de plecare. Căci ei stăpînesc acum această interpretare controlabilă a realităţii lor interioare, pînă atunci mai mult trăită decît concepută pentru a demara cu ea un dialog care va fi baza de pornire a evoluţiei viitoare.

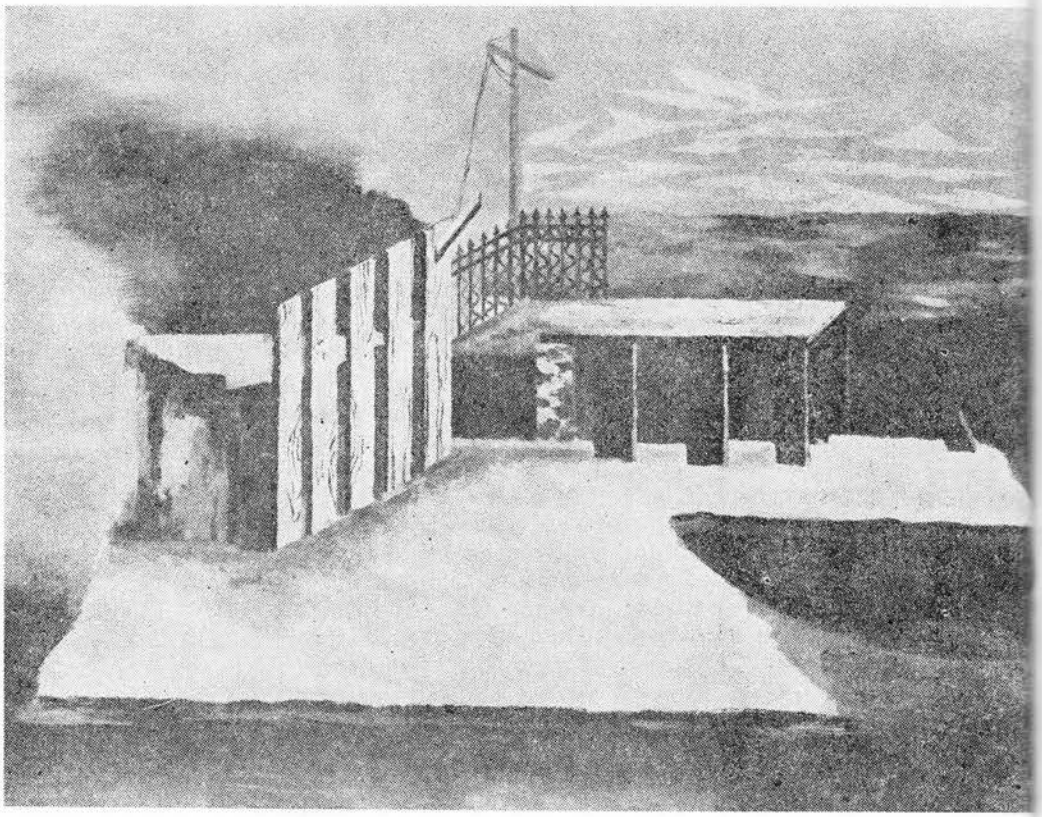
O fază a fiinţei lor apare aici împlinită şi prin urmare încheiată; din această poziţie dobîndită, ei întrevăd o nouă etapă; ei determină o treaptă ulterioară care va porni de la un reper pe care l-au determinat cu precizie. Omul acţionează pe şi prin opera sa; dar, abia născută, ea reacţionează asupra lui ca o forţă nouă, independentă şi imprevizibilă. O adevărată mişcare dialectică nedefinită se angajează: pictorul, interpret al gîndirii sale sau al grupului său, crede că-şi proiectează în tablou propria-i „teză"; dar de îndată ce aceasta s-a separat de el şi s-a fixat într-o aparenţă imobilă, el o resimte ca pe-o „antiteză". Trebuie atunci găsit un acord, o „sinteză", între ceea ce este, ceea ce crede că este şi revelaţia neprevăzută adusă de operă, de ceea ce a pus în ea fără să ştie, de ceea ce ignora în legătură cu el însuşi şi cu care se află dintr-o dată confruntat. Schiţa rapidă a dezvoltării unor teme directoare în arta lui Delacroix * a arătat cum în destinul său nedesluşit, artistul poate să fie prin propria-i creaţie, prin linia ce se degajă din ea, propriul său tutore: ea îi limpezeşte o traiectorie care nu era în el decît posibilitate confuză, obsesie nedeterminată.

PENTRU CA SUFLETUL SĂ RESPIRE – Ceea ce e adevărat în cazul unui om este la fel de adevărat în cazul unui popor. Pentru unul ca şi pentru celălalt, arta capătă aşadar o importanţă primordială. Departe de-a fi o simplă podoabă a vieţii, un lux sau un ornament, în care unii sînt gata să vadă o anexă a trîndăviei, arta răspunde unei funcţii profunde a vieţii mentale. Nu există societate care să se fi putut lipsi de ea. În civilizaţia noastră care a evoluat atît de radical spre o unică dezvoltare pozitivă şi concretă şi în care arta tinde să se reducă la rolul de joc rafinat, rezervat unei elite, a fost nevoie de o compensaţie brutală.

Soluţia a fost cinematograful. Aici, pe un alt ecran, inconştientul modern a început să-şi proiecteze miturile, conferindu-le o formă vie. Aici a privit cum capătă viaţă dorinţele, poftele şi aspiraţiile sale. Aici şi-a exorcizat el

* Vezi pag. 337 şi urm.

351. LURÇAT. *FURTUNA*. 1928. Colecţie particulară.



angoasele. Publicul se crede un simplu spectator, dar în realitate este actorul principal al acestei drame, drama lui. El află în desfăşurarea filmului nu atît un spectacol cît un partener angajînd un dialog mut cu toţi aceşti ochi avizi şi fascinaţi care-l fixează din umbra sălii.

Apoi televiziunea şi-a impus în fiecare casă prezenţa activă, tinzînd să suplinească, în interioarele noastre moderne, lipsa altarelor, a capelelor şi a icoanelor unde oamenii de odinioară, cei din Antichitate ca şi cei din trecutul mai apropiat, se confruntau cu imaginile, pictate sau sculptate, încarnînd simţămintele lor cele mai profunde.

Dar astăzi conciliabulul ne dezamăgeşte, din păcate, căci forţele spirituale nu se mai fac auzite şi evidenţele materiale răspund instinctelor celor mai elementare. Astfel publicul frustrat tot spre artă se îndreaptă, cu toată lăcomia instinctului său; dovadă importanţa enormă căpătată de un pictor ca Van Gogh, universalitatea audienţei sale, fascinaţia pe care o exercită asupra atîtor priviri, nepregătite de o educaţie anume sau de o curiozitate estetică; multe s-ar limpezi dacă s-ar studia cauzele şi acţiunea asupra anumitor nevoi morale, nesatisfăcute în zilele noastre şi care, prin această tatonare, încearcă totuşi să se împlinească.

Omul nu poate să se lipsească de respiraţia psihică pe care i-o aduce arta: „Muzica mea, confirma Liszt, e respiraţia sufletului meu". Contemporanii noştri în schimb suferă de un fel de asfixie. Nu demult, se mai vedea, în cursul unor serbări, defilînd ceea ce se numea „omul de bronz", complet acoperit de un lichid aderent ce-i dădea aparenţa unei statui, a cărui atitudine o mima;

uimea mulţimea prin alura lui totuşi plină de viaţă. Atracţia a dispărut căci numeroase accidente au demonstrat că stratul metalic împiedica respiraţia necesară pielii.

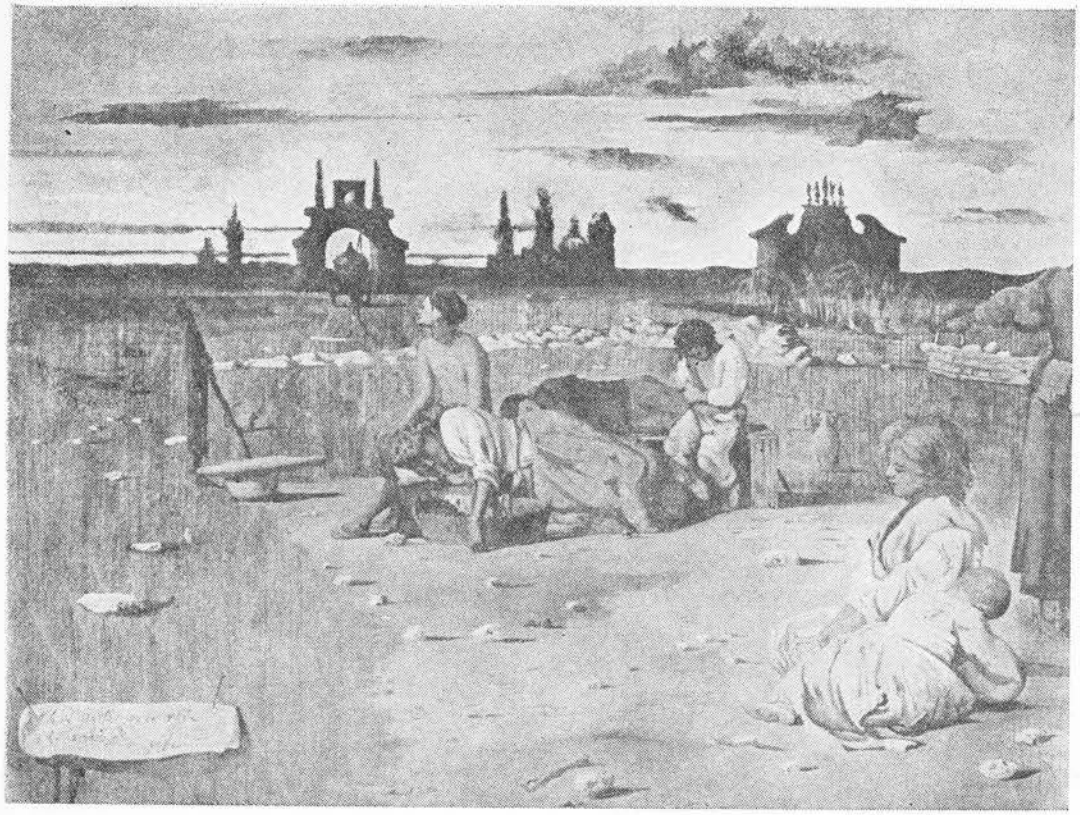
Nu tot aşa se joacă secolul nostru XX de-a omul de oţel, închis în ganga sa materialistă, scînteietoare şi dură? Dar şi el se va prăbuşi pentru că nu şi-a dat seama că înăbuşă în carapacea-i iluzoriu solidă un suflet care nu trăieşte numai din idei şi din cuvinte.

Există multe alte semne ale instinctului care-l fac pe om să încerce, cu mijloacele de care dispune, să regăsească acest adevărat plămîn al imaginilor, datorită căruia adîncurile lui pot respira aerul atît de trebuincios: psihanaliza, cultură psihică a imaginilor inconştientului, a căpătat în gîndirea modernă un loc exagerat, mai ales în civilizaţia care se vrea şi se proclamă cea mai modernă, cea americană; acolo, psihanaliza a devenit un panaceu, o superstiţie şi aproape o idolatrie!

De cînd există oameni, de la magia cavernelor, arta a avut misiunea să asigure libera circulaţie a imaginilor şi a sensului lor profund. În măsura în care această mişcare spontană i-a scăpat şi şi-a atribuit definiţii dogmatice prea limitate, arta şi-a încălcat menirea; de-aici răul de care suferă şi de care suferim. Suprarealismul l-a întrezărit, dar şi el s-a pierdut în formule arbitrare, refuzînd spontaneitatea, singura care l-ar fi justificat. Cîţiva expresionişti doar, un Rouault, de exemplu, precum şi cei pe care regretatul Louis Chéronnet

Se întîmplă ca arta să tălmăcească tainele sufleteşti ale unei epoci întregi: între cele două războaie, se impuseseră în mod ciudat temele singurătăţii sterile şi ale neliniştii.

352. BERMANN. *LA PORŢILE ORAŞULUI LA CĂDEREA NOPŢII*. 1937.



îi numea onirici, cum ar fi un Chagall, au ştiut să păstreze ceva din acest rol esenţial (fig. 353).

Nicicînd privirea oamenilor n-a fost atît de avidă ca azi; nicicînd n-a căutat cu atîta disperare, căci arta a pierit din faţa ochilor lor. Realismul rău înţeles, izvorît din sordidul conformism al burgheziei veacului al XIX-lea, a împins arta la un fel de sinucidere. În reacţia sa, pe care o voia salutară, şcoala modernă a întrerupt contactul cu publicul şi s-a închis în cercul propriilor sale curiozităţi.

Astfel pictura a devenit o tehnică a mijloacelor ei specifice; a pierdut sensul funcţiei sale pentru a se transforma într-un joc extrem de rafinat de specialişti, de mandarini sfidînd comunitatea umană şi refugiindu-se, ca într-o insulă pierdută, în singurătatea prielnică propriei lor satisfacţii şi exerciţiilor lor mentale. Adesea acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre literatură. Dar o societate îşi trăieşte ultimele zile cînd lasă să se atrofieze sau să se pervertească astfel activităţile ei cele mai nobile şi mai necesare.

Strigătul lui Van Gogh lansat în spaţiile picturii a străbătut zidurile etanşe ale unor estetici deşarte şi de aceea, fără îndoială, apelul său e resimţit de atîţia contemporani ai noştri, chiar dacă nu-şi dau bine seama de adevărata lui semnificaţie. El proclamă, celor ce rămîn surzi pînă şi în admiraţia lor, rolul uman primordial al artei, rol la care şi arta şi noi avem dreptul. Asediat de imagini, dar lipsit de ajutorul lor firesc, omul modern se află în faţa unei crize care nu e greu de prevăzut (fig. 351 şi 352).

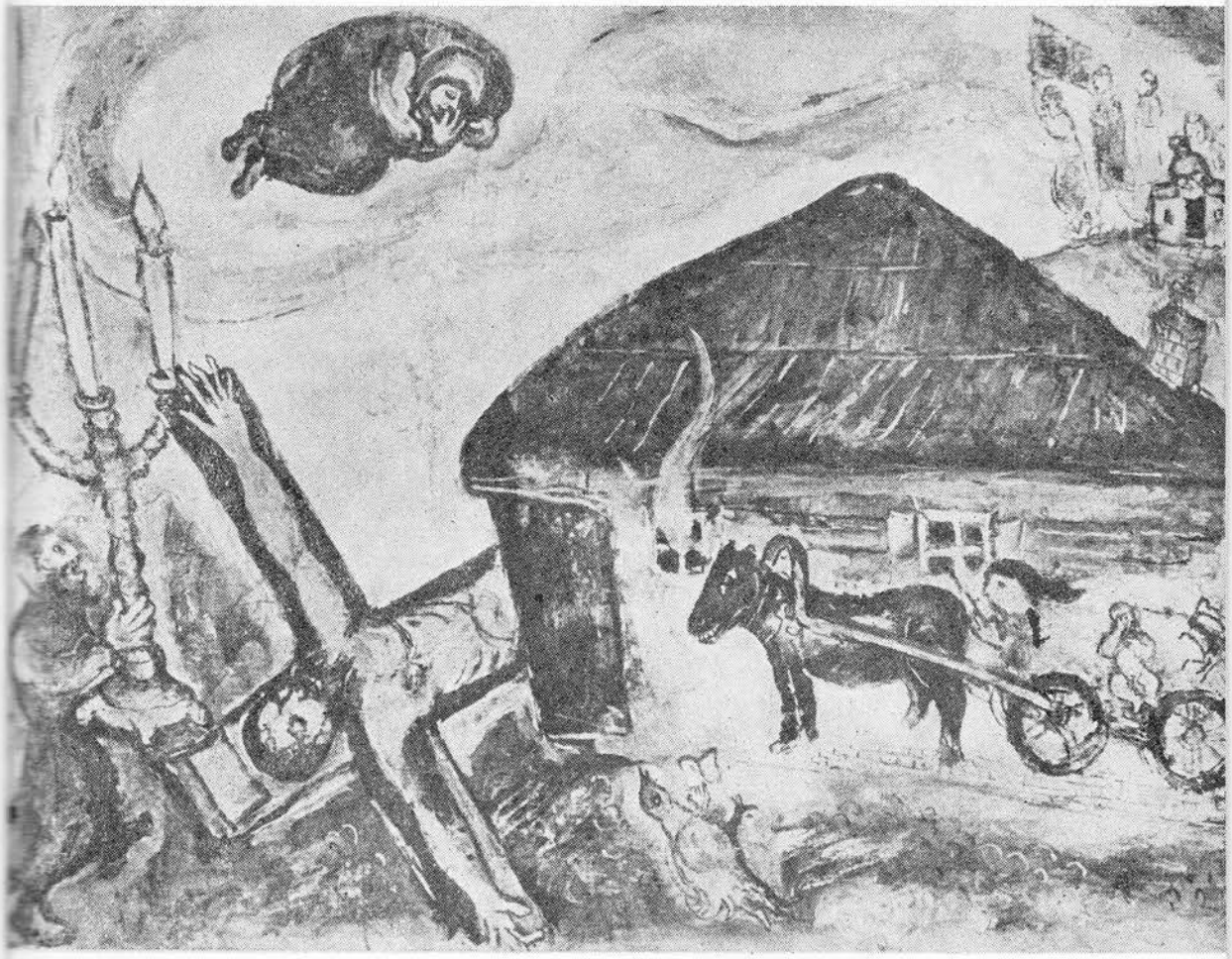
2. ROLUL OPEREI

OPERA de artă este esenţialmente imagine, dar nu e numai imagine. Pentru a scăpa de inconsistenţa reveriei instabile, pentru a deveni o realitate vizibilă şi permanentă, propusă atenţiei şi contemplării, ea are nevoie, în plus, să prindă o formă, să se transfere într-o aparenţă consistentă, ca într-o materie solidă şi elaborată adecvat. Aici începe un nou capitol al existenţei şi exigenţelor sale.

OPERA PORNEŞTE DE LA IMAGINE ŞI SE ORGANIZEAZĂ – Opera de artă nu e doar o imagine mentală, ea a devenit pentru artist, şi prin el, un lucru, un obiect. Deoarece formarea cuvintelor este atît de grăitoare în privinţa adevăratului lor conţinut, să nu neglijăm etimologia termenului de obiect; ea redă întreaga plenitudine a forţei sale acestei noi existenţe conferită operei: *obiect*; *ob-iectum* : ceea ce se aruncă înainte, ceea ce se pune în faţă. Este într-adevăr acel ceva pe care-l smulgem din noi pentru a-l transforma într-o realizare materială, în faţa căreia autorul şi privitorii operei vor putea să se situeze de acum înainte.

Oamenii au remarcat dintotdeauna că opera de artă nu e, ca oglinda, o simplă reflectare a ceea ce dorim să arătăm în ea, ci rezultă din transsubstanţializarea care-o face independentă şi imprevizibilă prin consecinţele sale. Ce mult ne spune limba şi în această privinţă! Imagine în limba greacă se spune εἴδωλον, iar în latina tîrzie *idolum*, adică idol. Această trecere de la sensul iniţial la cel în care se uneşte cu ideea de fetiş e cît se poate de expresivă. Idolul e modelat pentru a simboliza un zeu, opera de artă pentru a reprezenta un model, fizic sau moral. Dar şi idolul şi opera de artă devin *obiectul* unui cult special, suscitînd o adoraţie, care le este adresată lor şi nu, ca altădată, modelului pe care îl reprezenta.

Pe mulţi i-a nedumerit celebra cugetare: „Ce vanitate e pictura! Ea stîrneşte admiraţia prin asemănarea cu lucruri pe care în realitate nu le admirăm."



Unii pictori-poeți au știut să facă din arta lor expresia propriilor vise.
353. CHAGALL. *OBSESIE.* 1942.

Pascal a fost impresionat de acest fenomen surprinzător care reduce opera la ceea ce *e considerat* a nu fi decît copie (fig. 354 și 355).

Dar ea îl depășește chiar pe autorul care a făurit-o și pentru care nu înseamnă doar un simplu ecou. Odată creată, ea intră într-o existență proprie și care se va continua, irezistibilă, chiar după ce va fi pierdut orice contact, orice raport cu artistul, căzut în uitare.

Omul preistoric știa acest lucru, cînd înzestra pictura rupestră, chiar la începuturile ei, cu puteri magice, fără legătură cu cele ale modelului sau ale executantului său. Criza iconoclastă arată spaima Bisericii în fața acestei puteri proprii, exclusive, pe care a căpătat-o imaginea din momentul în care a început să se organizeze nestingherită. Ea are acum o formă care-o definește, care-i dă autonomie; or așa cum știm, orice formă e solidară cu o stare sufletească pe care o poartă în mod virtual, lăsîndu-ne să bănuim că este deținătoarea ei, că e însuflețită de ea. Biserica avea nevoie de imagini pentru a concretiza credințele și a le face să acționeze asupra sufletelor și mai ales asupra credincioșilor neștiutori de carte; ea a reacționat, adesea violent, asupra capacității acesteia de a absorbi și reține pentru ea ceea ce avea doar misiunea să transmită. Nu

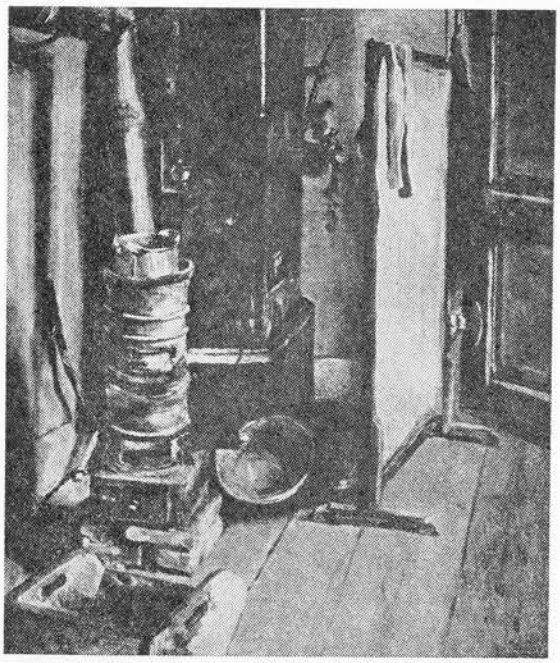
zicea Lactantius: „Imaginile şi religia sînt incompatibile"? Nu numai pentru că statuia îndreaptă spre ea adoraţia pe care ar trebui să i-o adreseze lui Dumnezeu al cărui simbol este; Biserica intuieşte în artă o putere estetică, emotivă care, în loc să întărească fervoarea religioasă, abate sufletele de la ea, atrăgîndu-le spre plăceri deosebite pe care ştie să le creeze. Pe la sfîrşitul secolului IV, sfîntul Nil scrie unui înalt funcţionar al Imperiului şi condamnă acele ornamentaţii care nu vizează „decît plăcerea ochilor". Deci atenţie: tulburarea şi-a schimbat obiectul; temerea nu mai e că devoţiunea faţă de realitatea sa esenţială s-ar îndrepta asupra înfăţişării omeneşti a zeului. Se merge mai departe: devine limpede că opera de artă a ajuns să trezească o plăcere deosebită şi apare teama că această plăcere estetică s-ar afirma ca autonomă. La rîndul lui, sfîntul Augustin ne spune cît se teme ca frumuseţea şi plăcerea pe care o simte să nu-l împingă la „păcat"; e tulburat cînd, zice el, „cîntecul mă înduioşează mai mult decît conţinutul lui" (fig. 356).

Imaginea mentală poate să rămînă şi adesea rămîne imprecisă, vagă, între reprezentare şi aluzie; mai mult evocă decît arată, aminteşte savoarea pe care-o avea mai mult decît defineşte o aparenţă. Opera de artă *in-formează* imaginea adică îi conferă în viitor o formă definită şi imuabilă; o face să intre într-o categorie nouă: „Forma dat esse rei" (Forma dă existenţă obiectului) susţinea scolastica; ea îl situează în spaţiu, îi atribuie o parte din acesta şi, pentru ca s-o fixeze în mod vizibil şi permanent, ea îl supune consistenţei unei anumite materii, densităţii unei anumite dispuneri a culorilor; într-un cuvînt, îi dă o „configuraţie".

Astfel, aşa cum a arătat „Psihologia formei" în aceşti ultimi ani, ea alcătuieşte un ansamblu, un tot înzestrat cu forţă de unitate şi care se apără prin însăşi alcătuirea sa împotriva a tot ceea ce, modificînd-o, ar atenta la natura, la existenţa ei. Opera de artă răspunde foarte bine acestei definiţii pe care Edouard Claparède o dă formei: „O *unitate* autonomă, manifestînd o solidari-

Pascal se mira că pictura stîrneşte admiraţia prin asemănarea cu lucruri pe care în realitate nu le admirăm...

354. Chardin. *VASUL DE ARAMĂ.* Muzeul Luvru, Paris.



. . . Pascal nu înţelegea că un tablou mai exprimă şi altceva decît ceea ce pare să reprezinte.

355. DELACROIX. *COLŢ DE ATELIER : SOBA.* Muzeul Luvru, Paris.

tate internă şi avînd legi proprii". Semnul reuşitei este că fiecare fragment în parte îşi află sensul deplin din ansamblu mai mult decît din părţile-i componente.

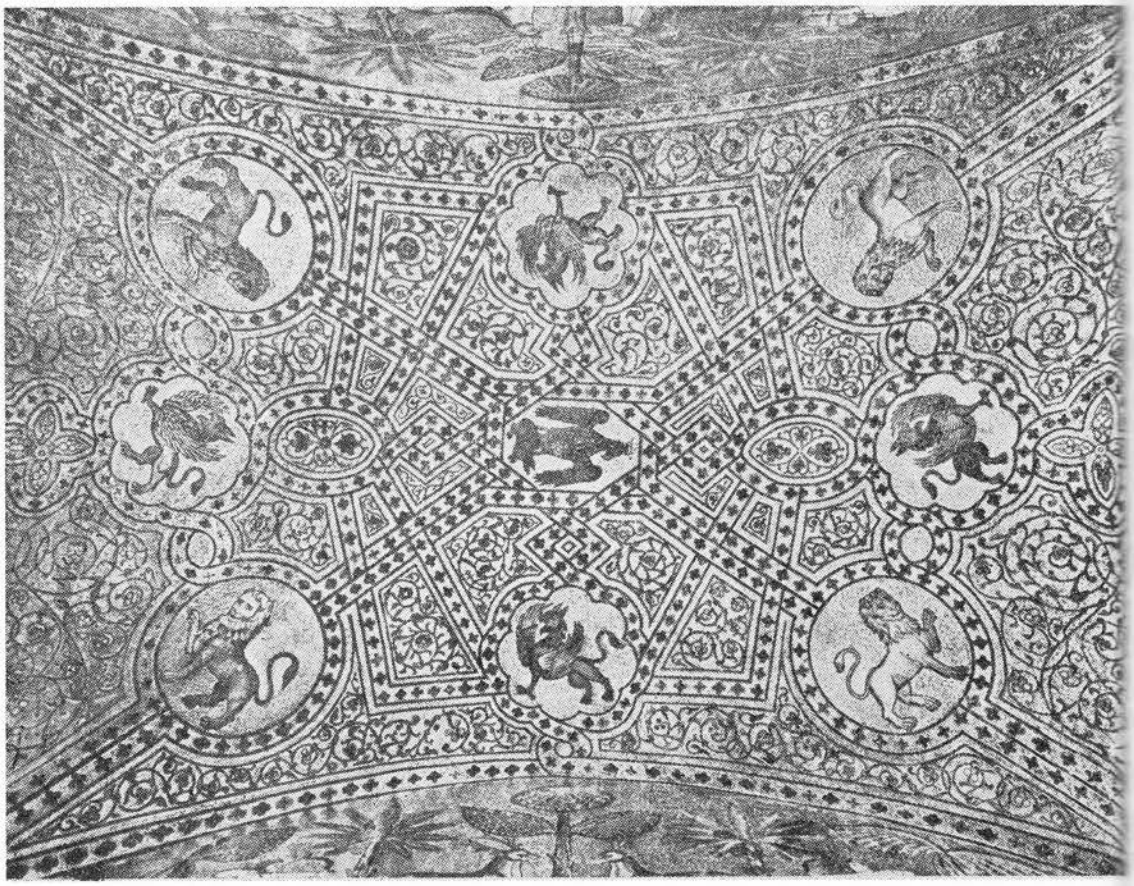
Astfel existenţa plastică a operei de artă este esenţială. Aparenţa ei nu tălmăceşte doar realitatea spirituală pe care o încarnează. Din moment ce pentru a traduce această realitate artistul, înarmat cu gîndirea şi cu penelul său, a avut ideea unei anumite aparenţe pe care a dat-o creaţiei sale, această aparenţă dobîndeşte viaţă şi valoare proprie. Ea poate de-acum înainte să fie judecată în sine şi pentru sine; ea răspunde anumitor exigenţe şi provoacă anumite efecte asupra sensibilităţii, care-i sînt inerente şi pot să se lipsească de orice justificare accidentală.

Această instalare a imaginii în lumea spaţiului şi a materiei o îndreptăţeşte să devină operă de artă, adică un fruct al ingeniozităţii umane, născut din colaborarea minţii născocitoare cu mîna care modelează. „Arta, spunea Lamennais, este pentru om ceea ce este pentru Dumnezeu puterea creatoare." Ea urmăreşte aşadar să dea consistenţă şi realitate unei posibilităţi. E dealtfel şi ceea ce exprima sensul iniţial dat cuvîntului artă.

OPERA SE ÎNDREAPTĂ SPRE FRUMOS – Dar de la această accepţiune originară s-a trecut în mod inevitabil la cea care ne este mai familiară şi care adaugă încă o noţiune. Arta este prin excelenţă activitatea creatoare a omului dar, e necesar să adăugăm, o activitate dezinteresată ce nu se supune vreunui scop exterior şi utilitar. Ea urmăreşte numai realizarea unei categorii specifice de valoare denumită frumos. În *Critica raţiunii pure*, Kant a exprimat limpede acest lucru în cea de-a treia definiţie bine cunoscută şi cam rebarbativă: „Frumosul este forma de finalitate a unui obiect în măsura în care poate fi perceput fără reprezentarea unui ţel". Aceasta este complinirea pe care noţiunea de frumos o adaugă noţiunii de artă, complinire devenită de-acum înainte inseparabilă.

Pentru noi, arta răspunde unui act creator, desigur, dar un act care nu are alt scop decît propria sa desăvîrşire, perfecţiune, mai bine zis, de vreme ce acest

scop nu există decît în sine. Totuşi, pentru a-i pătrunde taina, va trebui să stabilim o gradaţie de valori sensibile, susceptibile de-a fi judecate. Într-adevăr, Kant a mai spus în prima sa axiomă: „Gustul este facultatea de apreciere a unui obiect sau a unei reprezentări printr-o satisfacţie dezlegată de vreun interes". Poussin socotea şi el că „scopul artei este delectarea". Dar această satisfacţie, pentru a-l cita pe Kant, sau această delectare, pentru a-l cita pe Poussin, mai implică o suită de calităţi ce se cer dezvoltate în mai mare sau mai mică măsură.



Teama de puterile imaginii a fost atit de mare încît uneori arta bizantină a redus-o la un simplu decor cu nuanţe simbolice.
356. MOZAIC *DE PE BOLTA CAMEREI REGELUI.* Detaliu. Palatul regal din Palermo.

Natura operei de artă se defineşte aşadar în mod progresiv: ea este o imagine, reprezentativă sau expresivă, a ceea ce omul percepe în el sau în jurul lui, mai bine zis, a ceea ce omul percepe în el cu ajutorul analogic a ceea ce percepe în jurul lui; dar pentru ca această imagine să devină artă, trebuie să se constituie într-un tot organizat şi independent, care să nu aibă alt scop decît propria sa desăvîrşire. Or în această privinţă omul nu poate decide decît printr-o apreciere de valoare, o valoare cu totul deosebită şi anume Frumosul.

Judecată de calitate de vreme ce, în domeniul moral, valoarea nu se apreciază decît în măsura în care este resimţită. Ea nu poate fi deci măsurată

Nici o formulă, nici o teorie nu explică frumusețea. După Poussin, Delacroix ca și Ingres erau de acord că ea este „creanga de aur a lui Virgiliu", dar al zeilor.

357. DELACROIX. *SIBILĂ CU CREANGĂ DE AUR.* 1845.

potrivit vreunei reguli fixe și mecanice. Iată de ce toate rețetele frumosului propuse de teoreticieni s-au prăbușit. Nu există formulă, măsură sau proporție, fie chiar și vestita secțiune de aur, care să ne-o ofere automat. Căci nici una din aceste soluții nu reușește decît din momentul în care artistul a știut, utilizînd-o, s-o înzestreze cu valoarea necesară, să i-o confere. Nu formula ne oferă frumusețe, ci desăvîrșirea cu care e investită formula. Poate că formula va ușura acțiunea; poate că va îndepărta șovăiala și rătăcirea printre obstacole, dar pînă la urmă numai această acțiune și calitatea sa vor hotărî rezultatul. Este „creanga de aur" a lui Virgiliu pe care, nota Poussin,

„nimeni n-o poate găsi ori culege dacă destinul nu-l conduce într-acolo" (fig. 357).

Există aşadar negreşit în opera de artă mai întîi un efort de realizare, apoi un efort de valorizare. Binele şi frumosul nu se lasă cuprinse într-o ecuaţie; ele nu se realizează decît printr-un elan creator, permanent susţinut şi care este condiţia lor iniţială. Şi încă mai rămîne pînă să se împlinească! Iar aceasta nu poate fi cunoscută de cel care urmăreşte, ca şi de cel care-o gustă, decît printr-un nou efort autentic de apreciere.

Nimic mai descurajant pentru spiritul lacom de certitudini decît să nu poată cuprinde, să nu poată defini această valoare totuşi atît de evidentă pentru oricine o resimte. Dar trebuie să ne resemnăm! Degetele nu sînt făcute să apuce un lichid şi încă mai puţin să-i guste savoarea! Ideile au şi ele o limită. Dar dacă ne vine greu s-o recunoaştem, în schimb ce compensaţie, căci acesta e singurul gaj *al libertăţii* noastre.

OPERA, INSTRUMENT AL LIBERTĂŢII NOASTRE – Într-o operă de artă, specialistul sau istoricul va putea să explice totul în legătură cu caracteristicile acesteia, să arate ce influenţe a suferit, căror necesităţi li s-a supus, cum a fost *determinată*. Iată cuvîntul: acest determinism zdrobitor care adesea împovărează omul. Nu putem scăpa de el decît printr-o evadare, una singură care ne este oferită de calitate, de perceperea calităţii, de aprecierea calităţii.

Problema n-a fost niciciînd mai presantă ca astăzi cînd fabricarea creierelor mecanice, cibernetica, pune îngrijorătoarea problemă a roboţilor, capabili să depăşească omul în mecanismele sale mentale. Da, în mecanisme! dar robotul nu va putea niciodată să cunoască decît ceea ce e măsurabil, cantitatea. Şi nu reuşeşte să egaleze şi chiar să depăşească creierul omului decît prin numărul tot mai mare de asocieri.

Or calitatea e de alt ordin; ea nu se obţine prin acumulare ci prin mutaţie. Ea nu va fi niciodată percepută de maşini care, ajunse în pragul ei, se vor dovedi neputincioase. „Arta este libertatea însăşi", afirmase chiar Proudhon, căci omul poate fi supus tuturor presiunilor din jur; dar prin artă, el dă formă nemulţumirilor sale, supunîndu-le unei scări a valorilor libere prin definiţie; iar acestea nu dispar de îndată ce se încearcă a li se da un caracter de necesitate, fiind consecinţa obligatorie a unui principiu dat?

Astfel calitatea scapă oricăror abordări automate concepute ca tot atîtea capcane care s-o atragă. Pentru că ea nu se cucereşte, ci se merită. Nu e niciodată obţinută printr-o procedură cunoscută şi verificată, deci fatală; ea cere să fie recreată mereu printr-o aventură. Imitarea, cum ştim dintotdeauna, chiar a celor mai izbutite modele, e de fiecare dată gajul unui eşec. Lipseşte efortul pur şi imprevizibil.

Împreună cu morala, arta e ultimul bastion al valorilor exclusiv umane, cel în care nu va putea pătrunde niciodată fluxul determinismelor.

Pascal socotea că omul „e mai nobil decît ceea ce-l ucide, căci el ştie că moare; cît despre avantajul pe care universul îl are asupra lui, universul nu-l ştie defel". Prin urmare, omul este mai mare decît forţele care-l domină pentru că este în măsură să le judece, pe cînd forţele cărora li se supune şi de care ascultă nu pot fi decît oarbe.

Arta e aşadar unul din bunurile cele mai de preţ, care asigură salvgardarea gustului nostru de a trăi şi poate chiar a vieţii noastre, prin dezvoltarea calităţilor pentru care merită să fii om.

La finele cercetării noastre ca şi la punctul ei de pornire, fie că privim arta ca izvor de frumuseţe, fie ca simplă imagine proiectată, ea se situează dincolo de orice activitate superficială ce ţine de joc, de recreere, de plăcere. De fiecare dată, ea pune sub semnul întrebării condiţia umană. N-ar putea să dis-

pară sau să fie înăbuşită fără ca omul să nu sufere în fiinţa lui intimă, pînă în adîncul vieţii lui psihice ca şi a vieţii lui morale, un dezechilibru fără îndoială iremediabil.

DILEMA DINTRE FRUMOS ŞI EMOŢIONANT – Exigenţa calităţii este în asemenea măsură temelia artei încît devine justificarea celor două căutări între care se împarte. Ele n-au măsură comună. Această dualitate e dealtfel cea mai mare dificultate de care se lovesc doctrinele ce înţeleg să reducă arta la un principiu unic. Într-adevăr, uneori e luată în considerare mai ales funcţia de imagine a operei de artă, cu alte cuvinte, capacitatea ei de a exprima şi de a comunica altuia, chiar atunci cînd imită natura, emoţiile, stările sufleteşti. Valoarea artistică se măsoară în acest caz mai ales după intensitate; după calitate, bineînţeles, în intensitate! dar cea care primează e forţa emotivă şi de sugestie. Alteori, dimpotrivă, e urmărită în primul rînd elaborarea plastică ce se efectuează prin opera de artă: „cucerirea formei" apare ca esenţială; se subînţelege iarăşi, calitatea formei deci armonia.

Regăsim astfel, dar de astă dată în adevărata ei lumină, problema fondului şi a formei, pe care am întîlnit-o şi care ni s-a părut, aşa cum am arătat, atît de puţin satisfăcătoare. Ea se exprimă acum chiar în lumina acestei opoziţii între arta care pune accentul pe forţa emotivă şi cea care stăruie asupra formei plastice. Opoziţie cu adevărat, căci forţa emotivă se obţine adesea printr-o vigoare de mijloace care nu poate decît să perturbe liniştea hedonistă în care se împlineşte reuşita formală *, reciproca fiind şi ea adevărată.

Astfel Rembrandt a fost inaccesibil şi i-a nedumerit pe discipolii unuia ca Winckelmann; violenţa expresionistă a lui Rouault îi îndepărtează şi azi pe contemporanii noştri. La un secol distanţă, i se aduce aceeaşi învinuire de „hidoşenie", pe care Victor Hugo i-o aplica lui Delacroix de cîte ori vorbea despre femeile născocite de imaginaţia şi de penelul său. Aceasta, pentru că el le confrunta cu o concepţie despre frumuseţe întemeiată pe formă. Textul e dealtfel revelator pentru greşita lui înţelegere şi merită să fie citat, căci Victor Hugo întrevede totuşi aici posibila dualitate a frumosului. „Are expresie, dar n-are *Ideal*. Or eu nu vreau nici expresie fără frumuseţe, nici frumuseţe fără expresie". Iar despre femeile lui Delacroix: „Poate că toate sînt idealul lui Eugène Delacroix, dar nici una nu e idealul spiritului omenesc" **.

Am putea să ne întrebăm care e cauza unui atît de straniu dualism al frumosului cu toate că, şi într-un caz şi în altul, el se bazează pe un sens al valorilor calitative. Cum poate să fie urmărită frumuseţea în mod atît de distinct, atît de inconciliabil sau chiar atît de contradictoriu, cînd pe plan plastic, cînd pe plan emoţional? Şi aici, estetica va trebui să recurgă la psihologie: nu e vorba nici o clipă să hotărîm care sînt principiile cele mai valabile în teorie, ci să recunoaştem în ce măsură însăşi natura omului implică această dualitate, care pare să corespundă celor două familii înrudite spiritual, celor două temperamente esenţiale. S-ar spune că există vitaliştii gata să se exprime cu pasiune şi formaliştii, doritori să elaboreze construcţii ***. Istoricii de artă, familiarizaţi cu acest antagonism, au ajuns să-l însumeze în opoziţia dintre artiştii baroci

* Unii puristi ai limbii continuă să se opună folosirii cuvîntului „formal", ca adjectiv însemnînd „în ceea ce priveşte forma". Este totuşi o utilizare bine venită...

** MAURICE TOURNEUX, *Delacroix devant ses contemporains*, p. 32.

*** Într-un limbaj mai filozofic, MAINE DE BIRAN atrăgea atenţia încă din 1823 asupra acestei dualităţi, în *Division des faits psychologiques et physiologiques* (1823). Pentru el, „principala şi singura diferenţă reală care există între sistemele" de gîndire ţine doar de diferenţa dintre principiile lor de bază; or acestea sînt „în număr de numai două: substanţa şi forţa...Toate doctrinele filozofiei vechi sau moderne concepute de mintea omenească se referă întotdeauna fie la un model fie la celălalt, de care nu se poate îndepărta".

Frumusețea poate proveni din două surse opuse, fie din realizarea armoniei fie din intensitatea expresivă, numită — de unii — urîțenie. Căci frumusețea constă exclusiv în calitate.

358. André Marchand. *RĂSTIGNIREA*. 1942.

359. Grünewald. *RĂSTIGNIREA*. Gemäldegalerie, Karlsruhe.

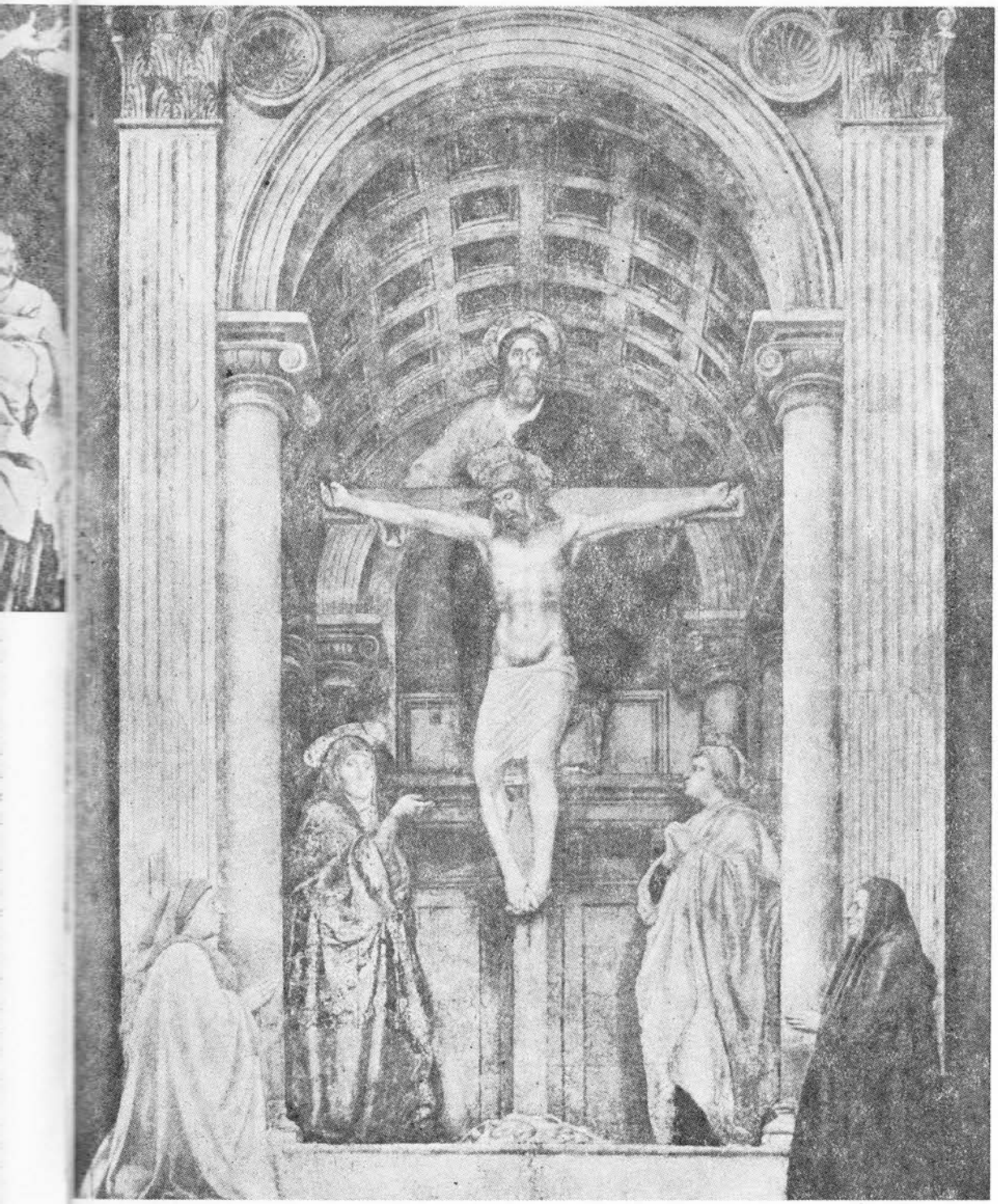
și artiștii clasici. Chiar în veacul al XIX-lea, Delacroix și Ingres întruchipează imaginea cea mai frapantă a acestui punct de vedere. Căci nu e vorba de două concepții estetice liber elaborate și alese, ci de o fatalitate interioară care face ca unii să nu se poată exprima decît în termeni de intensitate, iar alții numai în termeni de armonie (fig. 358, 359 și 360).

Acest caz specific subliniază în ce măsură, chiar atunci cînd imperativul fiziologic pare să antreneze în mod iremediabil omul, arta îi oferă libertatea, căci ea rămîne la fel de autentică și într-un sens și în altul, iar frumosul poate fi atins și de o tendință și de cealaltă; nu contează decît calitatea creatoare.

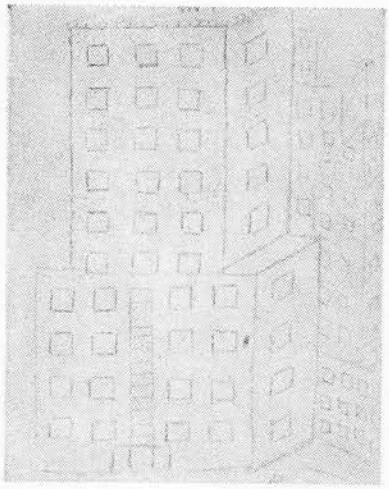
RAȚIONALII ȘI SENZORIALII – E vorba aici de condiții inerente anumitor tipuri umane, fapt confirmat de psihologia infantilă. Foarte de timpuriu, acestea se detașează în ciuda combinațiilor intermediare care, bineînțeles, le leagă. Două lumi, zice dr. F. Minkowska! Ele se regăsesc la adulți, la care sînt confirmate de testul lui Rorschach: una este lumea rațională, cealaltă lumea senzorială (fig. 361 și 362).

S-o ascultăm pe dr. Minkowska definindu-ni-le și vom vedea, grație acestei distincții, apărînd deosebirea dintre artiștii clasici și cei baroci: „Fiecare dintre aceste două lumi are caracteristicile sale proprii. Una e dominată de mecanismul diviziunii, de „Spaltung" (Bleuler) *. Cealaltă, de mecanismul corelării,

* În ceea ce-l privește, WÖLFFLIN vorbește despre „discontinuu".



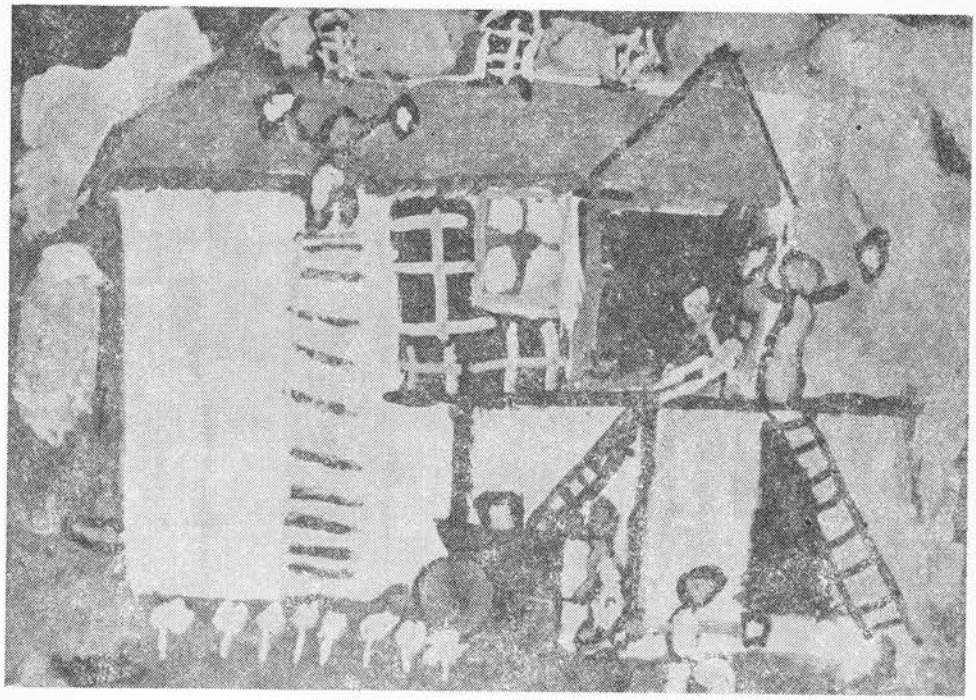
360. Masaccio. *SFÎNTA TREIME.* Biserica Santa Maria Novella, Florența.



361. *DESEN DE COPIL RAȚIONAL.*
Colecția dr. Eug. Minkowski.

Există în artă familii spirituale care se dezvăluie chiar și în desenele copiilor. Opoziția fundamentală este cea dintre ființele raționale și cele senzoriale.

362. *DESEN DE COPIL SENZORIAL.*



al legăturii. Unul tinde către imobilitate și cîștigă în precizie ceea ce pierde din dinamism; celălalt, îndreptat către mișcare, păcătuiește adesea prin imprecizia formei" *. Or această diferență se constată la „copiii normali de vîrstă fragedă", după cum se verifică și la cei mai mari artiști.

N-am putea vorbi de un tip intelectual de dezvoltare și de un tip afectiv de dezvoltare, fiecare dintre ele fiind mai bine adaptat la una din marile posibilități ce se oferă ființei omenești? Se regăsesc amîndouă în atitudinile fundamentale ale omului în fața universului și în fața destinului său. Lumea i se prezintă ca un obiect de recunoaștere și chiar ca o necesitate de cunoaștere, indispensabilă pentru a se îndrepta spre ea și a acționa în cadrul ei. Or, după

* *De Van Gogh et de Seurat aux dessins d'enfants*, Paris, 1949, p. 63.

cum sînt evidenţiate în principal facultăţile sensibile sau facultăţile intelectuale, două moduri de abordare se dezvăluie la rîndul lor. Primul, cel sensibil, urmăreşte fiinţa; al doilea, intelectualul, urmăreşte cunoaşterea fiinţei.

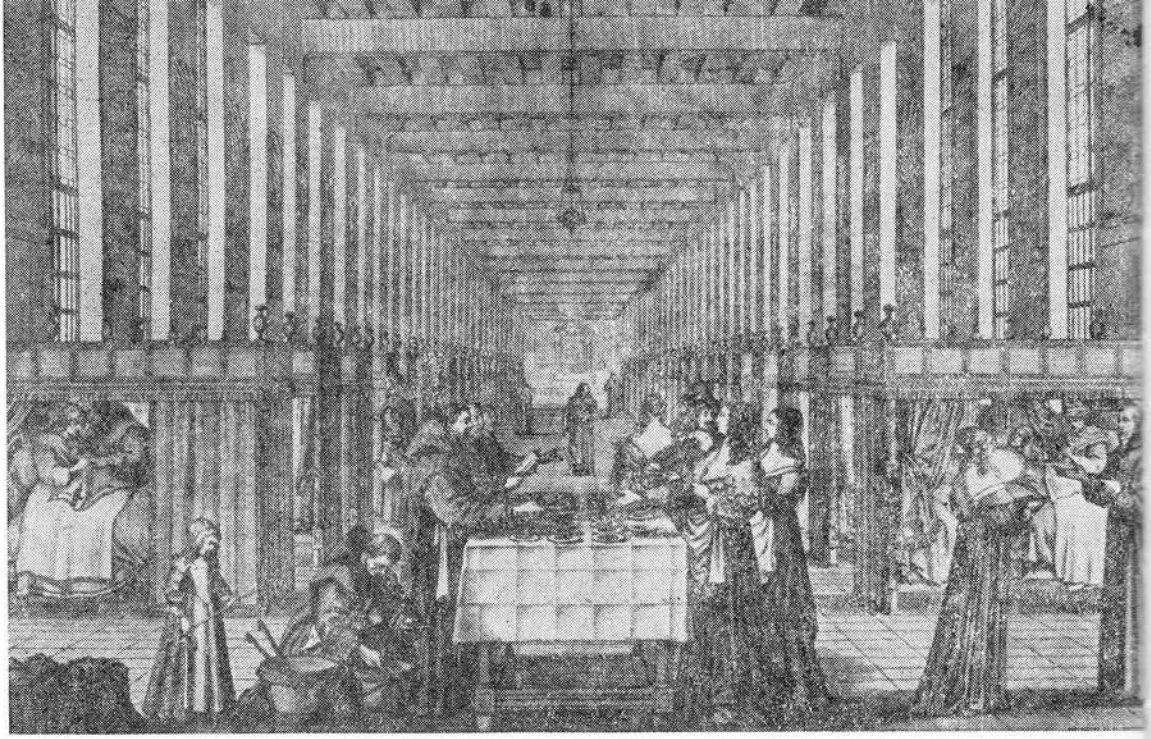
Ce se înţelege prin aceasta? Cunoaşterea sensibilă, mai intuitivă, tinde să se realizeze printr-o asociere atît de strînsă cu obiectul încît am putea-o numi fuziune; un elan de participare şi de dragoste o împinge spre el şi-i permite, printr-o îmbinare intimă, să simtă acel obiect ca şi cum ar deveni, ca şi cum s-ar integra existenţei ei proprii. La un grad mai înalt, ea ajunge la cunoaşterea mistică ce tinde să-l descopere pe Dumnezeu.

Pentru artist, rostul ei va fi să adere la viaţă; să-i îmbrăţişeze ritmurile pentru a le asimila; să se lase tîrîtă şi chiar bîntuită de forţele pe care le presimte şi să le deschidă toată receptivitatea-i sensibilă. Ea tinde să folosească arta pentru a se contopi cu universul sau cu acea parte care-o interesează şi să se lase antrenat de fluxul lui. Am constatat că această aptitudine este familiară Orientului, marcînd puternic concepţia lui despre artă şi regăsindu-se peste tot unde acesta şi-a exercitat influenţa.

Dimpotrivă, cunoaşterea intelectuală tinde să se separe de obiectul său (ob-iectum) şi chiar să se îndepărteze cît mai mult pentru a-l ţine sub privirea ei lucidă, care va şti astfel să-i determine limitele şi forma. Ceea ce caută ea,

Pictorii înflăcăraţi de sentimentul vieţii ajung să îndrăgească ruinele care amintesc preţul clipei. Unora, cum ar fi Hubert Robert, le place să anticipeze opera de distrugere a timpului.

363. HUBERT ROBERT. *VEDERE A MARII GALERII A LUVRULUI ÎN RUINĂ*. Colecţie particulară.

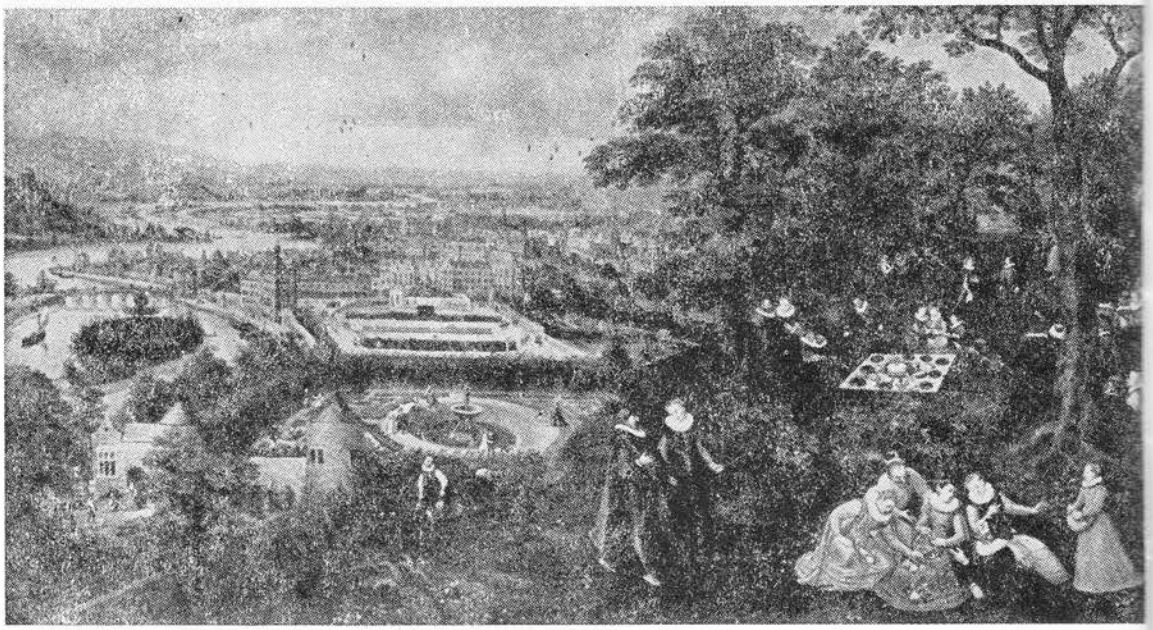


Arta italiană şi clasicii care se inspiră din ea, traduc spaţiul prin geometria liniilor : problemă mentală . . .

364. ABRAHAM BOSSE. *L'HÔPITAL DE LA CHARITÉ.* Infirmeria, în secolul al XVII-lea. Biblioteca Naţională, Paris.

. . pe care arta nordică o exprimă cu ajutorul unor mijloace sensibile : fineţea ochiului, perspectiva atmosferei.

365. LUCAS VAN VALKENBORGH (flamand din veacul al XVI-lea). *VEDERE ASUPRA CASTELULUI DIN BRUXELLES.*



de fapt, este să-l definească şi să-l caracterizeze, adică să-l sesizeze în permanenţa şi în generalitatea lui, în afara vieţii, s-ar putea spune, fără variaţiile ce perturbă evidenţa tipică şi imuabilă! Niciodată această tendinţă n-a fost împinsă mai departe decît în teoria platoniciană care, dincolo de aparenţe, întotdeauna mai mult sau mai puţin legate de evenimentul care trece, afirmă un adevăr absolut care va fi Ideea despre lucruri. Atunci viaţa nu mai e considerată decît ca o sursă de tulburări şi de accidente, un factor de modificare şi de incertitudine care trebuie eliminat pe cît posibil, pentru a se regăsi structura stabilă ce constituie esenţa şi adevărul realului.

Se vede cum artele care aderă la fiecare din aceste două tipuri vor aspira să se realizeze, tipul de cunoaştere sensibilă mai ales prin muzica ce împrumută modulaţia schimbătoare a duratei; tipul de cunoaştere intelectuală prin arhitectură care, cioplită din materialele cele mai apropiate de eternitate, reduce totul la formă, la echilibrul său ineluctabil, la permanenţa sa. Aceasta va fi dubla poziţie a omului în faţa universului. Dar în faţa destinului, vom regăsi oare acelaşi conflict?

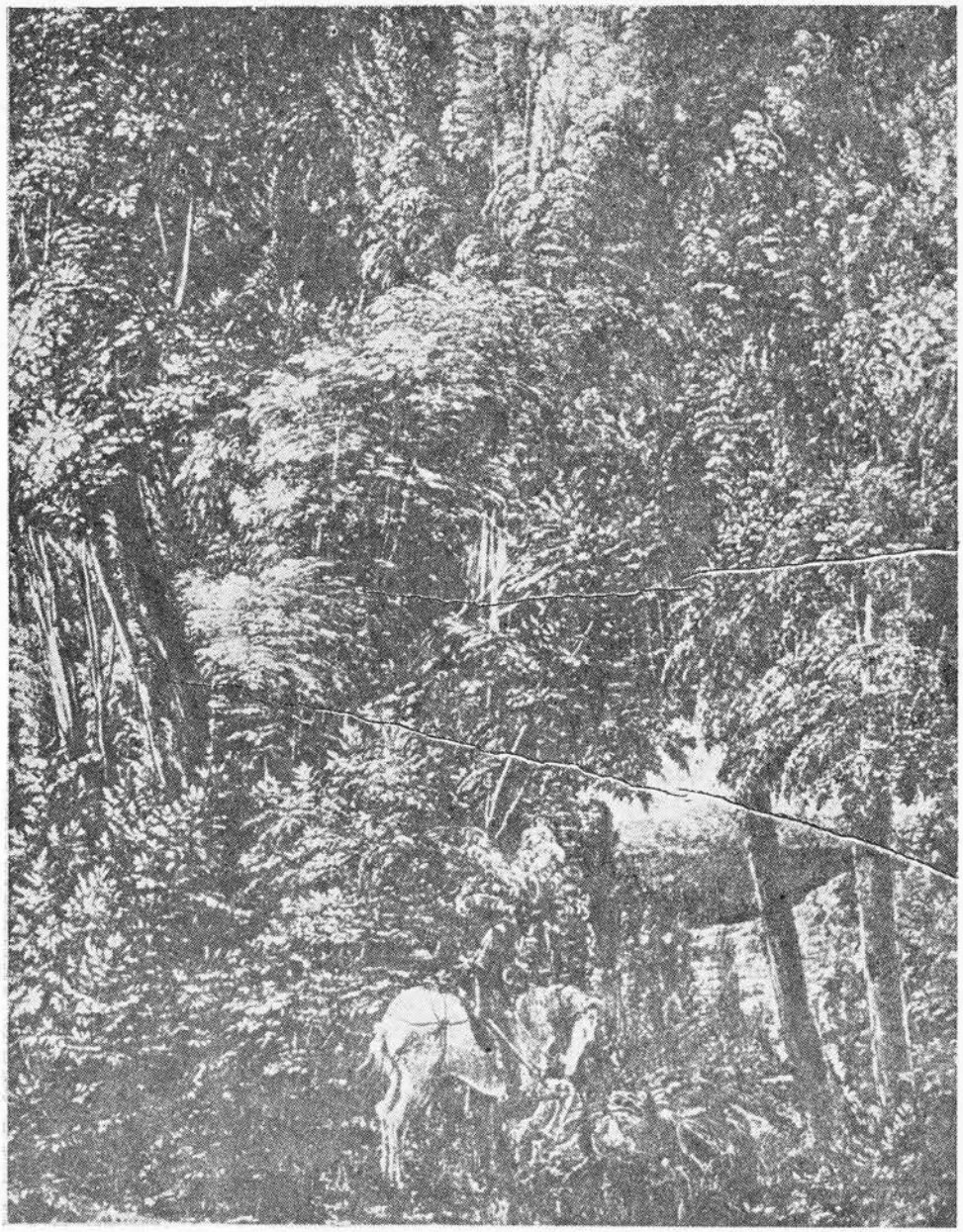
A PROSCRIE SAU A EXALTA VIAŢA – Prima concepţie se îmbată de viaţă, de ritmul şi de intensitatea ei; se lasă purtată de ea ca de un cal neînfrînat a cărui goană va spori senzaţiile de viteză, de energie, îndemnînd-o la o ameţitoare şi extenuantă participare (planşa XV).

Ea este negreşit solidară cu o perpetuă obsesie a morţii, de care trăirea pătimaşă se apropie. Acest contrast sumbru, dealtfel, nu exaltă strălucirea şi focul devorator al vieţii? Goana fiinţelor, a lucrurilor, a clipelor, acest nestăvilit πάντα ῥεῖ (totul curge!) este în acelaşi timp un strigăt de disperare şi o tresărire de bucurie, cu atît mai vie cu cît e mai precară şi se cere gustată, consumată la maximum. Printr-o predispoziţie puţin morbidă, sensibilitatea ajunge să îndrăgească distrugerea şi ruina ce animă eternul romantism, deoarece desluşeşte în ele, mai dramatic, mai primejdios, ca într-un spasm, patetismul clipelor preţioase care fug. Viaţa şi moartea devin cele două feţe ale unei indisolubile realităţi, realitate ale cărei rezonanţe sînt astfel multiplicate. De la sfîrşitul Evului Mediu pînă la Baudelaire şi la Rops, scheletul sau umbra sa însoţesc splendidele forme ale femeii goale (planşa XIII).

Cealaltă concepţie refuză degradarea, o ignoră şi, pentru aceasta, ea va ignora însăşi viaţa care evoluează. Ea visează o evaziune în afara timpului, a acelui timp care atrage, incită şi mistuie deopotrivă orice lucru. Ea ar vrea ca numai spaţiul să existe şi, plasat în afara duratei nimicitoare, să se lase organizat potrivit formelor eterne. Pe acestea ea le concepe imuabile pe vecie, imobile şi caută deci principiul lor de un echilibru de neclintit. Solidul triunghi, bine fixat pe baza lui, sau pătratul îi sînt dragi. Ea se înconjoară de imaginea artificial încremenită a unui univers care-i ascunde astfel precaritatea.

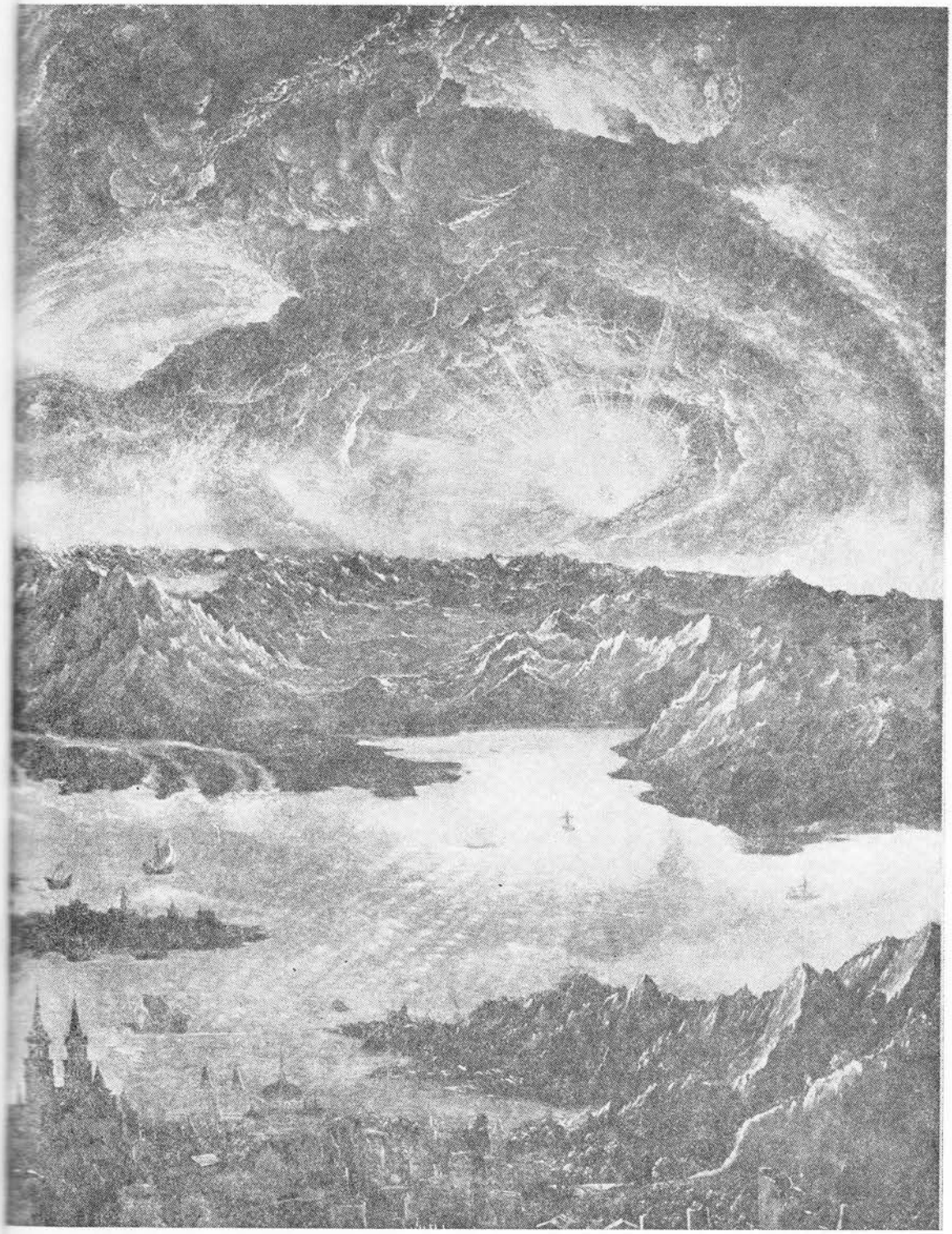
Totul pentru ea e definire căci termenul derivă din cuvîntul definitiv. Totul pentru ea e un efort către perfecţiune deoarece aceasta e starea ideală ce nu mai poate fi cu nimic schimbată. Pe cît îndrăgea romanticul agonia şi ruinele, pe-atît clasicului îi displăcea pînă şi evocarea lor. Mormintele din muzeul de Ceramică din Atena au rămas, cu seninele lor sculpturi întruchipînd despărţirea pe vecie, cel mai desăvîrşit efort de a nega moartea în chiar prezenţa ei (planşa XIV).

Nimic nu mai e trecător: nici timpul, nici chiar spaţiul. Peisajelor lui Ruisdaël precipitate spre orizont ca un fluviu spre cataractele în care se va prăvăli, Poussin le va opune o natură în care totul se combină şi se aşază la locul cuvenit, împărţind spaţiul în loturi, într-un definitiv act de proprietate care nu mai trebuie să fie tulburat sau modificat.



Cu ajutorul artei, pictorul se lasă uneori în voia vîrtejului, a universului infinit şi fără număr.
Geniul germanic mai ales, refractar controlului lucid al latinilor, se îmbată de vegetaţie sau de spaţiu fără hotar.
366. ALTDORFER, *SFÎNTUL GHEORGHE ŞI BALAURUL*. 1510. Pinacoteca din München.

Pentru că moartea e legată de infinit, deschisă tuturor vînturilor, pe cînd unitatea, gruparea unităţilor net localizate, se închide în jurul centrului sau al axei sale, evocă singurătatea unei case căreia i s-a tăiat orice posibilitate de comunicare. Fiecare imagine devine o lume perfect închisă, completă care n-are nevoie de nimic, n-are ce să aştepte şi n-are de ce să se teamă.



367. Altdorfer. *BĂTĂLIA DE LA ARBELLES.* 1529. Detaliu. Pinacoteca din München.

Perspectiva clasică ce, dintr-o singură aruncătură a plasei cu ochiurile rigide, fixează difuzul, silindu-l să se îndrepte spre un punct unic şi logic, concluzie necesară pentru privire ca şi pentru gîndire, este capodopera acestei acţiuni sistematice. Natura dovedeşte că dezordinea ei nu-i decît aparentă şi că se bizuie pe o teoremă de geometru. Acestei concentrări definitive, perspectiva atmosferică îi opune deschiderea universală spre orizontul îndepărtat în care totul se pierde şi se topeşte într-o estompare continuă şi insesizabilă. Totul e numai trecere: totul se modifică pe nesimţite pentru a se dizolva în infinit. Două procedee tehnice pot reflecta mai bine două atitudini profunde ale spiritului? (fig. 364 şi 365).

Tot la fel clasicul nu acceptă decît un singur element, cel mai solid, cel mai durabil: piatra, la care pare să le reducă pe toate celelalte, cu tot dinadinsul sau în orice caz să le ignore şi de aceea pictura lui pare mai apropiată de sculptură şi de arhitectură. Dimpotrivă, barocul se risipeşte în voia văzduhului, a vîntului, a apei şi-a şuvoaielor repezi şi vehemente, a focului şi-a dansului său mistuitor. Materialul său preferat e ţesătura moale ce se adaptează celei mai uşoare adieri.

3. ROLUL ARTEI

De-a lungul istoriei, arta apare proteiformă; ea oferă atîtea demersuri, deosebite ba chiar contrarii, încît deznădăjduim căutîndo de finiţie care să le slujească drept numitor comun, principiu al unei unităţi. Arta este la fel de multiplă, are tot atîtea faţete cîte chipuri are natura omenească; fiecare tip de temperament îi aduce resursele şi dispoziţiile sale proprii.

Totuşi, prin mijloacele sale caracteristice, adesea contradictorii şi incompatibile cu ale altora, nu efectuează fiecare o tentativă analoagă? Dacă ar fi posibil s-o desprindem de aplicaţiile atît de variate pe care diferitele temperamente i le impun, dacă ar fi posibil s-o definim în unitatea ei, nu ne-ar dezvălui ea suprema raţiune de-a fi a acestei activităţi umane care e arta?

DEZACORDUL DINTRE EU ŞI UNIVERS – Această raţiune de a fi este primordială, căci se apropie de problema existenţei noastre şi a echilibrului ei, căutînd s-o rezolve. Ea se situează în miezul dualităţii fundamentale, în sînul căreia se hotărăşte destinul nostru, cel care separă viaţa interioară de viaţa exterioară: cel care distinge viaţa resimţită, trăită direct în noi înşine, de viaţa pe care o percepem prin intermediul simţurilor, sesizîndu-i astfel doar repercusiunile.

Pe de-o parte, sîntem *noi înşine*, acel substrat constant a ceea ce simţim, prin care se creează unitatea, autonomia şi permanenţa „eului" nostru; dar, pe de altă parte, sîntem şi ecoul altui lucru care acţionează asupra noastră, care se manifestă în noi, dar care nu sîntem noi: tot ceea ce, începînd cu filozofia germană a veacului al XIX-lea, în descendenţa lui Fichte, se poate îngloba în termenul de „non-eu", universul în care sîntem aruncaţi, în care şi împreună cu care existăm în mod necesar şi care totuşi ne este străin şi exterior (fig. 366 şi 367).

Este pentru noi marea enigmă şi marea ameninţare: nu putem dăinui, dura, decît dacă ne obişnuim cu el, de la care ne vin toate resursele şi toate primejdiile. Trebuie aşadar să-l cunoaştem, adică să avem o reprezentare eficace a lui, prin intermediul senzaţiilor şi să acţionăm asupra lui. Chiar dacă, în practică, ajungem la o coexistenţă care ne asigură supravieţuirea, rămîne supărătorul dezacord dintre subiectivul, pe care-l resimţim şi obiectivul, pe care-l

concepem, despre care ne facem o idee aproximativă, empirică şi necontenit corectată.

Puţin cîte puţin, prin obişnuinţă, un raport de coabitare se stabileşte între noi şi lumea exterioară; dar să ne oprim o clipă şi să nu ne mai lăsăm antrenaţi de cursa noastră nebunească, să ne reculegem şi vom simţi atunci (aceasta este suferinţa profundă a omului) că există o coincidenţă *de facto* între lumea noastră interioară şi cea exterioară, dar nici o măsură comună. Noi ne desfăşurăm în timp, iar ea se desfăşoară în spaţiu.

Două universuri incomunicabile, de nepătruns nu se conectează prin puncte de şoc şi de interacţiune. Unul e spiritul, celălalt materia. Omenirea e neîncetat frămîntată de această antinomie, devenită datorită creştinismului, lupta dintre trup şi suflet. Este poate vorba de setea primordială a condiţiei noastre de a înceta să mai fim un obiect străin, proiectat precum glontele vînătorului în carnea lumii şi forţat să se încrusteze în ea fără să se poată contopi într-adevăr cu ea. Năzuim spre o legătură mai sigură decît acest *accident* care ne sileşte să nu putem exista decît într-un mediu absolut altul decît noi înşine (fig. 368).

Toată gîndirea s-a ridicat într-un efort milenar pentru a străpunge prin cunoaştere, acest zid opac, pentru a izbuti să înţeleagă lumea şi a găsi o înfrăţire cu ea, un principiu de fraternitate. Filozofia şi-a dat toată silinţa în acest sens, dar n-a izbutit decît să-şi creeze o reprezentare a universului mai pretenţioasă decît cea obişnuită, constituită empiric prin experienţa simţurilor noastre; o reprezentare ce aspiră spre absolut şi care, izbindu-se periodic de acest zid, nu conteneşte să se năruie.

Dar dacă ar fi posibil să ne imaginăm cu precizie acest univers, această „realitate" în care sîntem introduşi, s-ar rupe antinomia dintre natura noastră şi a ei? Ar dispărea prăpastia de netrecut? Numai religiile au căutat să dezvăluie o comuniune de care sîntem însetaţi, din momentul în care nu ne mai mulţumim cu o existenţă de fapt, acceptată la nivelul simţurilor. De aceea au înţeles ca zeii să aibă chip de om, ca în Grecia, sau ca noi să fim creaţi după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, ca în civilizaţia creştină. Astfel, dincolo de lumea fizică, însuşi principiul său, creatorul său, ar restabili unitatea profundă şi ar elibera omenirea de delimitarea faţă de „altul".

Totuşi creştinismul îl recunoaşte şi mai mult pe acest *altul* aşa de incomensurabil încît altul rămîne inaccesibil, incognoscibil, spre deosebire de locuitorii Olimpului grec. Nu poate fi atins decît printr-o misterioasă legătură de dragoste, peste un abis infinit. Astfel un elan de credinţă şi o prezenţă înlocuieşte o impenetrabilitate ce dăinuie mereu. Gîndirea indiană crede chiar că divinul nu poate fi aflat decît cu preţul unei aboliri, unei nimiciri a fiinţei noastre.

ARTA LEAGĂ LUMEA INTERIOARĂ DE CEA EXTERIOARĂ – Acestor asalturi de natură diferită pe care religia, filozofia sau ştiinţa le-au lansat împotriva zidului de nepătruns, li se adaugă un altul la care omul a avut acces în toate timpurile, şi anume, arta. Or arta singură e capabilă să suscite un mediator, o *punte* între lumea interioară şi lumea exterioară şi de aceea este indispensabilă, de neînlocuit. Ea singură ne-o propune, nu cu preţul unei renunţări ci, dimpotrivă, graţie unei afirmări a ceea ce sîntem.

Această dualitate pe care o concepe omul şi de care se izbeşte e introdusă în opera de artă care o închide în ea, punînd necontenit în evidenţă caracterul său dublu, mixt şi o transformă în trăsătură de unire între cele două realităţi. Trăsătură de unire polivalentă, de altfel, ce nu acţionează numai între eu şi univers creînd această imagine în care ele se exprimă concomitent, indisolubil, fapt constatat încă de vechiul adagiu; *homo additus naturae* (omul integrat naturii, n.tr.); ci acţionează şi între artist şi ceilalţi, îngăduindu-i să li

Uneori, în artă, omul își exprimă teama în fața universului străin de el.
368. DÜRER. *MELANCOLIA*. Gravură. Biblioteca Națională, Paris.

Alteori ajunge la o perfectă fuziune între lumea interioară şi cea exterioară pînă într-atît încît aceasta din urmă pare să nu fie decît imaginea viselor sale.

369. WATTEAU. *INSULA VRĂJITĂ*. Colecţie particulară.

se împărtăşească, îngăduindu-le să-l intuiască, să-l simtă ca pe-o parte din ei înşişi.

Aici e miracolul operei de artă, căruia nu-i acordăm suficientă atenţie şi care totuşi o explică mult mai profund decît toate esteticile plăcerii, ale jocului sau ale Frumosului Ideal, înglobîndu-le şi justificîndu-le la rîndul lor ca pe o dezvoltare excesivă şi devenită sistematică a unor adevăruri fragmentare.

Într-o oarecare măsură, opera de artă este imagine-simbol, expresie a unei realităţi psihice; aici cuvîntul atinge plenitudinea sensului său: simbol de la συμβάλλειν, a arunca laolaltă, a reuni! σύμβολον era un obiect unic, rupt în două părţi, a căror îmbinare permitea identificarea mesagerilor. Opera de artă era într-adevăr legătura dintre cele două elemente ce păreau inconciliabile şi care se recunosc acum drept tronsoane ale unei comunităţi.

Ea arată, aşa cum se crede adesea, aspectele realităţii materiale, dar oricît de realist s-ar socoti pictorul, ştim că prin maniera de abordare şi alegere, de transcriere a acestei realităţi, se dezvăluie pe el, caracterul lui, însăşi esenţa lui. Dacă printr-un demers opus, acţionează în intenţia de a se exprima, de a se destăinui altora el, care nu poate fi cunoscut, va trebui să caute în aparenţele împrumutate sau derivate din universul vizibil, elementele limbajului de care are nevoie.

Astfel artistul nu poate năzui la lumea exterioară fără a fi silit să-şi dezvăluie lumea interioară; şi cu atît mai mult nu poate aspira să-şi arate lumea inte-

rioară fără a înfăţişa aspecte din lumea exterioară. Pentru prima dată una nu poate exista fără cealaltă, nu mai poate fi concepută decît una prin intermediul celeilalte şi ambele creează între ele o a treia realitate, consubstanţială uneia ca şi celeilalte (fig. 369).

Iată deci că s-a aflat legătura, că s-a azvîrlit puntea peste marea prăpastie unde, de-o parte şi de alta, omul şi universul apăreau faţă-n faţă. S-a descoperit în fine o tranziţie şi această tranziţie nu e contact fugitiv, scînteie de moment. E mai durabilă decît ceea ce leagă; de multă vreme cel care e redat ca şi aparenţele care sînt reflectate s-au transformat ori au dispărut, dar ea va dăinui în materia-i durabilă şi cu o înfăţişare veşnică.

Un al treilea „ordin" se iveşte: un ordin care este în acelaşi timp funcţie a ceea ce este al nostru şi a ceea ce este în afara noastră, care există datorită amîndurora şi care, asemenea copilului zămislit dintr-o împreunare, nu permite să se mai distingă, în substanţa-i unică, ceea ce la origine aparţinea fiecăruia. Căci opera e un fruct; ea nu există decît desprinsă de actul creator, independentă, avînd o viaţă care nu mai e decît a ei. Eul şi noneul încetează să se mai deosebească în opera de artă.

De aceea atîţia scriitori au fost tentaţi să apropie creaţia artistică de dragoste şi de efortul ei de a se uni cu ceea ce prin esenţă este distinct, pentru a şi-l însuşi, dăruindu-i-se în acelaşi timp. Dar dragostea, omenească sau divină nu-i decît un elan şi nu un rezultat.

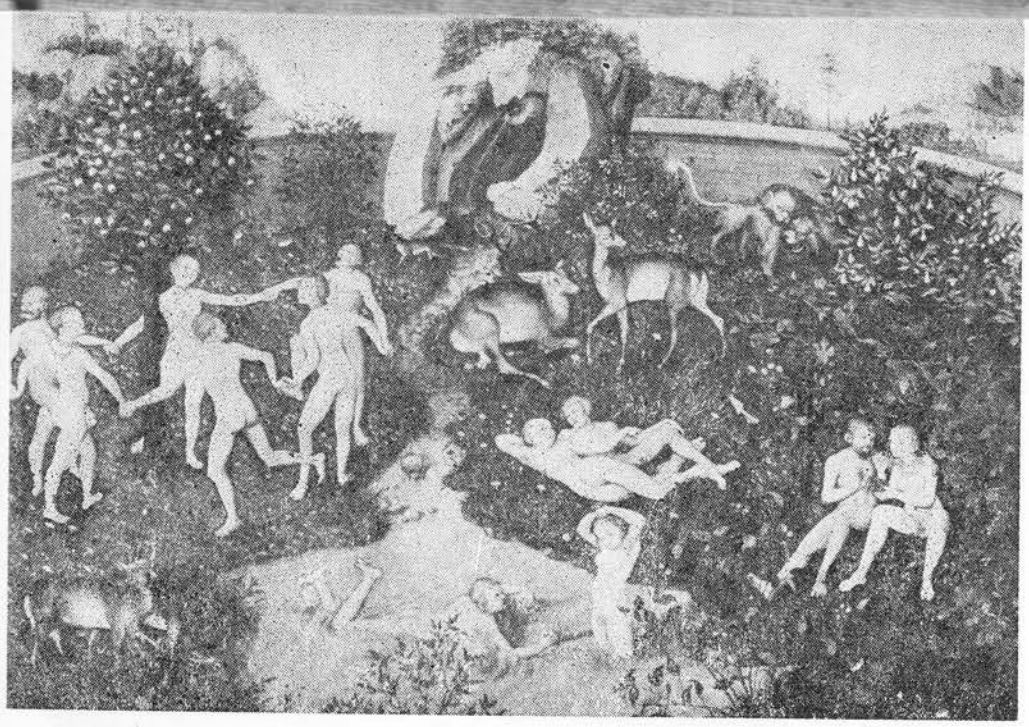
Nu încape îndoială că acest elan contribuie cu forţele-i aproape supranaturale la creaţia artistică, după cum iarăşi e limpede că tot el îndeamnă privitorul către opera de artă şi bogăţia-i implicită.

Dar dacă prinde astfel viaţă, arta merge mai departe decît această tendinţă irezistibilă şi disperată în acelaşi timp care, ca o scînteie între doi poli, va ţîşni poate din supratensiunea ei pentru a curma doar o clipă întunericul pe care l-a biruit. Însă opera de artă se instalează, există, dă naştere unei lumini durabile ; ea nu numai că scînteiază în noapte, aşa cum face dragostea, ci o şi alungă.

Căci, în fine, aşa e opera de artă: este lucru; este obiect; se implantează în lumea fizică, se instalează; are aceleaşi caracteristici: spaţiu, materie, formă, aparenţă, perceptibile pentru simţuri; dar, în acelaşi timp, nu există decît pentru că e supusă unei scări umane a valorilor. În ea, realităţile materiale nu se pot distinge de realităţile spirituale, tot aşa cum nu se distinge nici fondul de formă. Nu se poate înţelege una fără cealaltă. Ca în chimie, din două corpuri diferite, reunite, se constituie deodată un al treilea, în care analiza va regăsi fără îndoială urmele componentelor; totuşi de-acum înainte el va avea proprietăţi specifice, o realitate incontestabilă. Şi opera de artă permite observatorului să facă apel la cele două surse, referinţe oferite curiozităţii; dar ce importanţă are acest lucru pentru ea, desăvîrşită în sine, neavînd nevoie de nimic altceva, existînd prin ea şi numai prin ea?

CHEIA CLASICISMULUI ŞI A BAROCULUI – În acelaşi timp, dubla tendinţă clasică şi barocă se luminează şi capătă adevărata ei semnificaţie: acest mediator care e opera de artă şi pe care omul o împlîntă ca pe un stîlp de pod între cele două ţărmuri ale eului şi non-eului, nu e în mod obligatoriu plasat la jumătatea drumului; el poate, după impulsurile fiecăruia, să fie mai aproape de unul sau de celălalt.

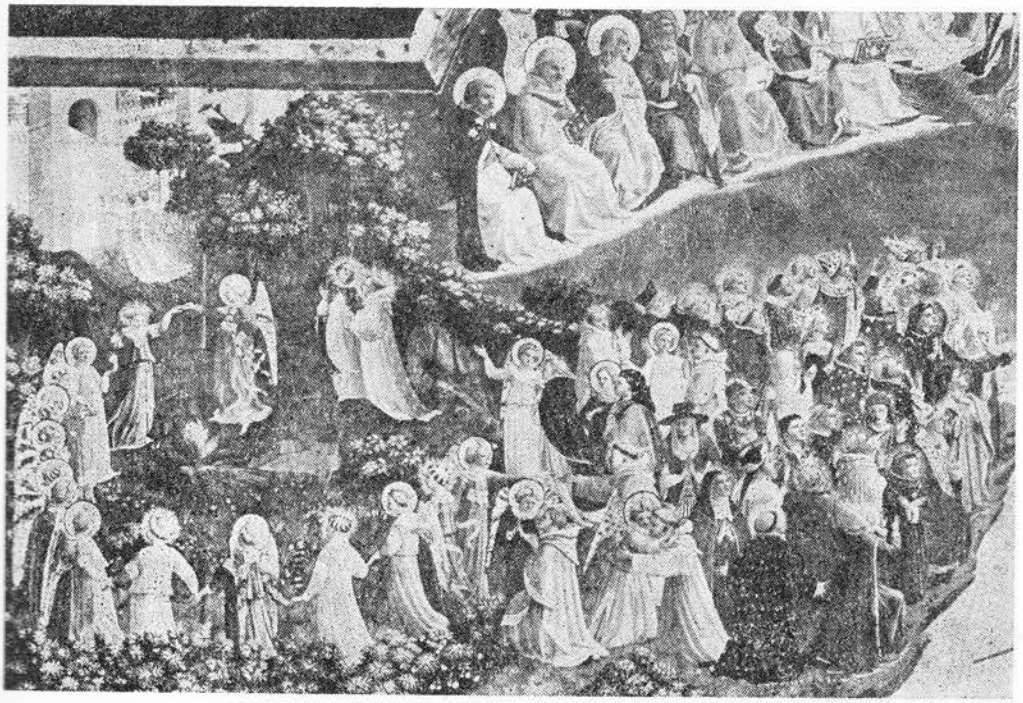
Anumite rase, anumite epoci, anumiţi indivizi dovedesc o voinţă mai marcată, aspiră să reducă totul la om. Rase ca cea mediteraneană, al cărei centru a fost Grecia şi pentru care natura este atît de sobră, atît de firesc ordonată şi cuprinzătoare şi atît de puţin năvalnică, încît omul se simte aici regele creaţiunii. Epoci în care o civilizaţie ajunsă la apogeu se proclamă stăpînă pe



370. Cranach. *PARADISUL TERESTRU.* Muzeul Național din Oslo.

Geniul baroc al Germaniei visează întoarcerea la natura primitivă și la instinctele sale. Geniul latin al Italiei aspiră la o sublimare în zonele epurate ale spiritului. Aceste două dansuri, cu vagi coincidențe de temă, încarnează aproape simbolic antiteza : paradis și iubiri pământene pe de-o parte, paradis și iubire serafică pe de alta.

371. Fra Angelico. Dansul îngerilor din *JUDECATA DE APOI.* Fragment. Mînăstirea San Marco, Florența.



372. Girolamo del Pacchia. *BUNAVESTIRE ȘI FECIOARA MARIA CU SFÎNTA ELISABETA.* Începutul secolului al XVI-lea. Academia de Arte Frumoase, Siena.

Ca un arhitect, clasicul combină elemente statice ; barocul proiectează, cu ajutorul gesturilor, razelor, norilor, direcții ce brăzdează cerul.

373. P. da Cortona. *BUNAVESTIRE.* Secolul al XVII-lea. Biserica Sfîntul Francisc, Cortona.

concepţia sa despre viaţă şi lume, pe adevăr şi în care se minunează de armonia ce există între concepţiile şi posibilităţile sale. Acestea sînt aspectele clasice ale civilizaţiei.

Natura e presupusă a răspunde legilor gîndirii şi se crede că a le consemna nu înseamnă a i le impune, ci a le feri de o confuzie aparentă. Atunci omul se mişcă slobod în cunoscut şi reduce totul la el. Instalat pe această înălţime

strălucitoare, el atrage ca spre ţelul lor firesc cele două necunoscute spre care se apleacă: misterul universului şi misterul vieţii sale celei mai profunde şi mai organice. El neagă sau ignoră, tot ce nu izbuteşte să aducă pînă la el. El modelează lumea întreagă după chipul şi asemănarea lui, adică o disciplinează şi o înscrie cu orice preţ în formele fireşti ale spiritului, în formele mentale ale ideii, în formele plastice ale imaginilor şi încearcă o aversiune ascunsă pentru jocul liber al forţelor, căci ele nu pot decît să introducă reînnoire şi dezordine în echilibrul peremptoriu al arhitecturii sale (fig. 372).

Barocul, în sensul său cel mai vast şi nu redus la cîteva circumstanţe, se situează la antipod. În Europa, el aparţine raselor nordice sau germanice: acolo, cu proliferarea vegetală inepuizabilă, favorizată de umiditate, forţa naturii cîştigă în faţa celor pe care poate i le-ar opune omul; acolo umbra devoratoare înăbuşă lumina. Aparţine şi epocilor bîntuite de tulburările declinului, de nesiguranţa destinului, deci a condiţiei lor, şi ameninţate de germinarea, neînţeleasă încă, a unor tendinţe noi gata să-l poarte cu ele. Atunci înfloreşte barocul.

Omul este pus mereu în faţa evidenţei zdrobitoare a vieţii care-l copleşeşte în mod irezistibil; îi place să simtă în el trecerea şi fluxul vieţii; îl exaltă ideea de a participa, el atît de mic, la această furtună dezlănţuită şi de a putea, cu sensibilitatea lui, să vibreze la unison. Se teme de carcanele meschine ale formei, care împiedică derizoriu viaţa să conducă totul potrivit ritmului universal al forţei sale. Îi place ca arta să exprime ceea ce îl depăşeşte, în jurul lui şi în el, ceea ce printr-o dezvoltare nestăvilită face să explodeze cadrele raţiunii şi ale contururilor desenate de mîna lui (fig. 373).

De-a lungul veacurilor, jocul acestor condiţii geografice sau istorice oferă sute de combinaţii diverse, la capătul cărora analiza află întotdeauna efectul vocaţiei ereditare sau al solicitării circumstanţelor. Astfel fiecare civilizaţie, aşa cum s-a remarcat, fiecare artă va cunoaşte, după un moment de echilibru şi de maturitate, o alunecare spre baroc. Totuşi, unele şcoli se vor arăta mai favorabile sau mai reticente introducîndu-l pînă la apogeul dezvoltării lor sau limitîndu-l la o fază, adică la o slăbiciune trecătoare. Rase şi momente, cînd se consolidează cînd se contrazic. De-aici, un întreg joc al posibilităţilor pe care-l desfăşoară Istoria (fig. 370 şi 371).

Rolul pe care i l-am atribuit artei nu implică preponderenţa unei atitudini sau a alteia: în balanţa pe care o stabileşte între omul aşa cum se cunoaşte el şi natura aşa cum o presimte, fie că unul din talgere înclină de o parte sau de alta, ele se află întotdeauna unite prin solidaritatea ce le asigură coeziunea. Ce interesează greutatea relativă a părţilor componente? E de ajuns că din asocierea lor arta a ştiut să obţină o rezultantă omogenă în care ele se confundă, pentru a manifesta o a treia realitate, cea a operei (pl. XIV şi XV).

A UNI UNUL ŞI INFINITUL – Suspendat astfel între două obscurităţi, care deschid în urma lor două infinituri, cel al universului a cărui natură rămîne atît de străină de a sa şi cel al inconştientului său din care urcă necontenit acţiunea unor puteri necunoscute, omul, înarmat cu luciditate, nu poate decît să le resimtă, să le îndure, să acţioneze şi să reacţioneze asupra lor. Pentru a exista şi a se dezvolta, omul a trebuit, cu inteligenţa lui, să conceapă aceste două enigme, să-şi plămădească, printr-o experienţă mereu modificată, sisteme de reprezentare, în parte artificiale, în parte eficace. Dar în ce singurătate te zbaţi cînd eşti atît de clarvăzător, asaltat de-o parte şi de alta de un necunoscut care refuză să accepte cu adevărat mijloacele noastre de înţelegere, oricît de perfecţionate, oricît de suple le-am face.

Şi-apoi, ajunge oare să ne zbuciumăm în timpul scurtei treceri prin viaţă? Ajunge să ne bucurăm? Ajunge să căutăm să înţelegem? Luciditatea nu-i o consolare; ea nu-i decît o amărăciune, fiindcă impune şi mai net condiţia noastră

Asemenea căutărilor italiene ale lui Arcimboldo, această „metamorfoză" flamandă nu încarnează la modul naiv visul etern al omului de a se recunoaşte în univers şi de a recunoaşte universul în sinea lui ?

374. Joost de Momper. IARNA.

de străini în univers şi fiindcă se vede neputincioasă în pragul acestui inconştient despre care ştie că sîntem tot noi înşine. Ea ne confirmă că sîntem unul, că psihologic şi mental, reducem totul la o unitate pe care-o elaborăm şi care este persoana noastră, eul nostru.

Or unul acesta, care nu ştie să fie decît unul, dacă nu suferă psihic sau fizic, nu întîlneşte, de îndată ce iese din unitatea sa, decît vertijul infinitului, adică cea mai violentă negare posibilă a naturii sale. Infinit în afara lui, a spaţiului şi-a timpului, a realităţii; infinit în el, al vieţii şi al sufletului, care

se dizolvă şi se prelungeşte fără frontiere, în inconştient. Cum se poate întinde un odgon între aceste două incognoscibile, unul şi infinitul?

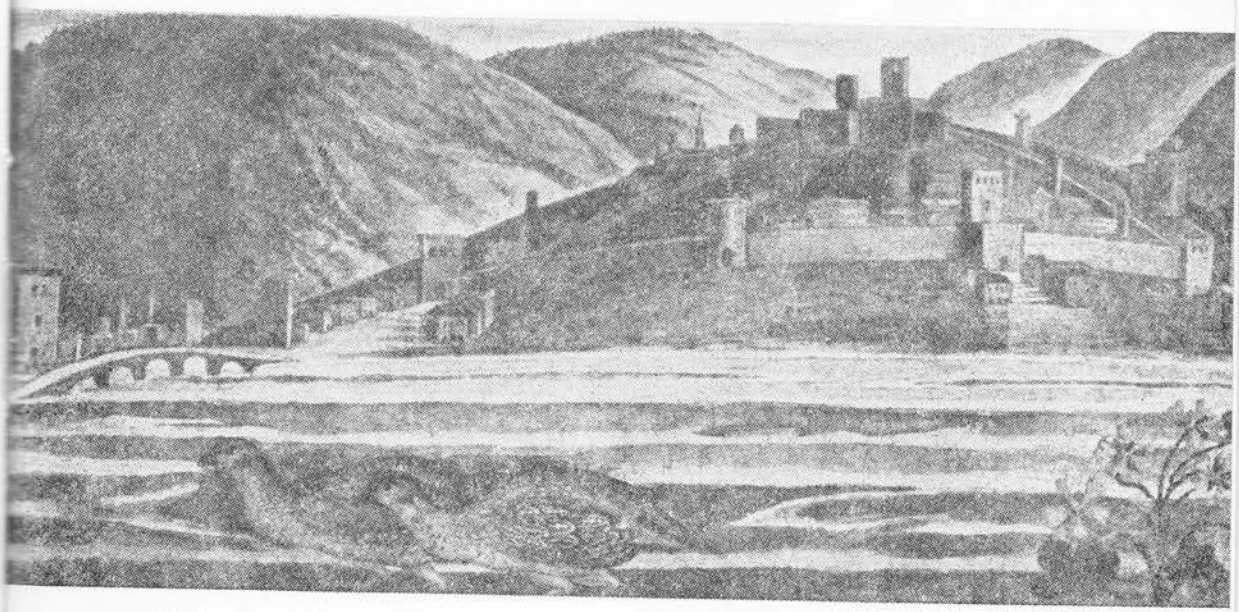
Avem totuşi opera de artă, unitate după chipul şi asemănarea noastră şi, în care, totuşi, ca într-o oglindă magică, se reflectă atît infinitul universului în care sîntem incluşi cît şi infinitul vieţii obscure pe care noi îl includem, ambele reduse, legate de unitatea noastră constitutivă, conciliate în fine cu ea.

În această operă de artă ne putem citi pe noi înşine; ea este însă ceea ce noi în mod vizibil nu sîntem. Organism definit, ca şi conştiinţa noastră şi prin conştiinţa noastră, ea e aptă să se deschidă şi să-şi îndrepte spre noi toate prelungirile nelimitate. Prin ea, nu abdicăm de la condiţia noastră, ci dimpotrivă afirmînd-o, impunînd acestei creaţii născută din noi legea noastră, care se substituie legii universului, ne unim cu universul într-un contact mai strîns, pînă într-atîta încît, dincolo de aparenţele evocate, secretul ei, şi în acelaşi timp secretul universului nostru interior, capătă o înfăţişare familiară.

Iluzie, miraj, aşa cum sînt pentru anumite spirite înaltele fuziuni în care misticul crede că-şi depăşeşte propria natură? Nu, căci opera de artă este mai durabilă decît clipa ce se înscrie în ea, decît fiinţa care o creează, decît aparenţa pe care o evocă. Ea a sesizat insesizabilul; a fixat efemerul; ea ne oferă toate acestea, ni le aruncă la picioare, sub ochii noştri, ca pe-o pradă.

Omul, care suferă văzînd cum se destramă întruna ceea ce ştie şi ceea ce vede, ceea ce gîndeşte şi ceea ce simte, într-o dizolvantă şi universală relativitate, nu visează decît să scape de această derivă, mai crudă încă decît cea a timpului, pentru a acosta la un ţărm care să fie, în sfîrşit, justificarea vieţii sale. Tot opera de artă îi oferă şi această împlinire, căci îi înlesneşte accesul la un absolut proteiform, indefinisabil în încarnările lui, dar evident în substanţa şi în valoarea sa şi pe care îl numim Frumuseţe.

A putea crea opera de artă, a o putea simţi în noi, n-ar fi una din raţiunile pentru care ar merita să trăim?



375. Lorenzo Lotto. *FRAGMENT DE PREDELĂ.* Biserica din Asolo, Italia.

COMPLETARE

PSIHOLOGIA ARTEI

„Contemplînd operele de artă nu în *materialitatea* lor uşor sesizabilă, ci în sufletul cu care sînt înzestrate . . ."

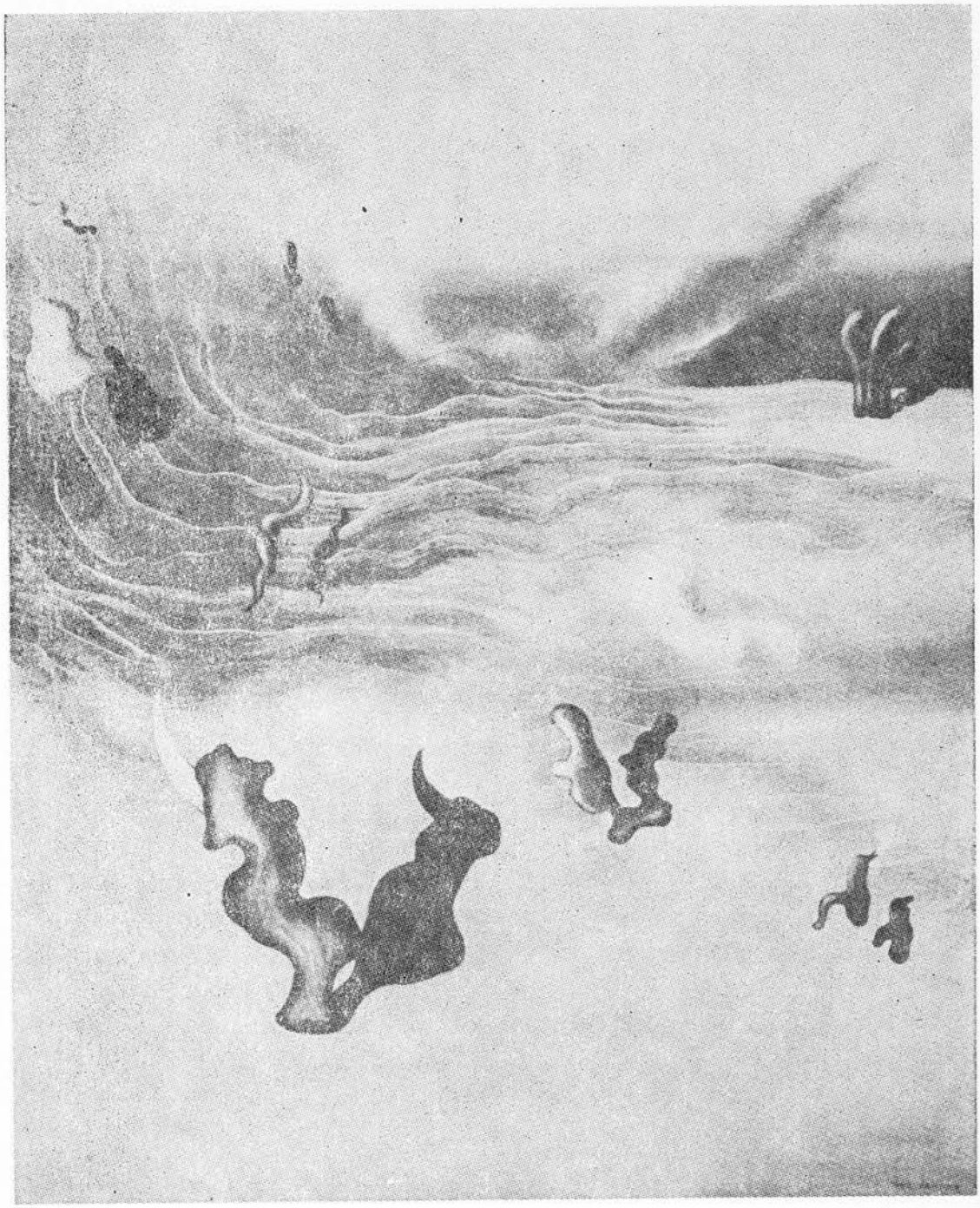
Baudelaire

„A descifra în opera obiectivă . . . viziunea interioară a artistului, iată scopul analizei Psihologice. Această viziune ne va conduce curînd la starea sufletească ce stă la baza ei."

Karl Jaspers

I. RAPORTURILE CU ISTORIA ARTEI

Deoarece opera de artă, în afară de ceea ce reprezintă, în afară chiar de ceea ce este prin dezvoltarea resurselor sale plastice, se află purtătoare a unei semnificaţii atît de diverse, atît de vaste cum e întreaga viaţă interioară; de vreme ce o reflectă de la sîmburele de conştiinţă pînă la limita imensei nebuloase a inconştientului, cunoaşterea istorică nu poate oferi decît o abordare preliminară, iar cunoaşterea plas-



Arta poate să fie o deschidere către adîncurile inconştientului.
376. TANGUY. *PEISAJ.*

tică, doar o explorare parţială. Se mai impune, de asemenea, cunoaşterea psihologică.

ÎNCEPUTURILE ISTORIEI ARTEI – Cîte generaţii şi cîte eforturi înainte de a se realiza acest lucru! Multă vreme, studiul artei a rămas tributar istoriei. Şi chiar aşa, la început n-a fost decît o simplă curiozitate dezordonată: narativă, ea aduna la întîmplare un material brut şi necontrolat, de ordin anecdotic, „vieţile pictorilor". Era surselor orale a precedat era surselor scrise. De altfel nu se născuse încă nici estetica, menită să îndrume critica istorică; paralel, ea clădea, în marginea filozofiei şi după exemplul ei, sisteme raţionale despre frumuseţe, entitate absolută. Aceasta a fost epoca lui Vasari şi-a lui Alberti . . .

A trebuit să vină secolul al XIX-lea ca istoria artei să aibă revelaţia existenţei sale. Ea se va constitui, ca orice ştiinţă nouă, prin imitarea unei surori mai mari, şi anume, istoria, de pe urma căreia va obţine serioase avantaje, mai cu seamă în privinţa metodelor verificate. Rămînea să se ştie dacă adoptarea lor necontrolată nu avea să antreneze devieri fundamentale. Vrînd să fie o ştiinţă, ea ţinea la observarea obiectivă a anumitor fapte. Trebuia să nu se înşele însă în ce priveşte denumirea lor. Or, părea incontestabil că nu pot fi decît fapte de natură istorică, de o categorie specială, cele care interesează artele şi evoluţia lor. Ar fi fost de ajuns aşadar să se transfere în acest domeniu specializat principiile folosite în istoria generală.

Această asimilare spontană neglija o deosebire esenţială, ale cărei consecinţe, în ciuda evidenţei, sînt adesea omise: faptul care serveşte drept obiect istoriei este întotdeauna un fapt dispărut, abolit; aparţinînd trecutului, el s-a spulberat odată cu el; nu mai poate fi decît reconstituit, examinat cu ajutorul documentelor rămase. Istoria artei cunoaşte o altă stare de lucruri: apărută tot în trecut, opera de artă i-a supravieţuit; aşadar se oferă, se impune experienţei directe.

Documentul scris, primordial în istorie, nu mai este, nu mai trebuie să fie aici decît un material extrem de util, desigur, dar accesoriu sau preliminar. Din nenorocire, mimetismul ştiinţei mamă a determinat generaţii întregi de istorici ai artei să acorde, paradoxal, mai multă importanţă documentelor de arhivă, contractelor sau semnăturii, datei înregistrate decît operei însăşi. Aceasta este redusă atunci la un fel de suport abstract şi aproape secundar faţă de informaţiile care o privesc şi care prevalează!

Nu fusese dată uitării, dar scopul esenţial se reducea la a o inventaria şi la a o situa, prin coordonatele sale, în timp şi spaţiu, în epoca şi în şcoala din care făcea parte, şi de-a continua această maximă preciziune prin stabilirea anului şi a autorului. Dacă se mai adăuga şi o relaţie de la cauză la efect între opere, problema surselor şi a influenţelor, totul era spus.

Mai există oare astăzi spirite care să considere această metodă ca singura valabilă? A-i depăşi limitele ar însemna pentru ele trecerea în domeniul esteticii! Cel puţin de n-ar pronunţa sentinţa peremptorie: „Iar restul e literatură . . ."

ISTORIA DESCOPERĂ FAPTUL VĂZUT – Fără îndoială, nimeni nu caută să subestimeze importanţa surselor scrise. E vorba doar să le acordăm locul cuvenit: pe cînd în istorie, ele constituie aproape totalitatea documentării, în istoria artei, ele nu pot fi decît preambulul indispensabil. Istoria artei propriu zise începe cu sursele vizuale, ce reprezintă un adevărat prag.

André Michel, autorul celebrei *Istorii a Artei*, îşi prezintă programul în următorii termeni: „*A analiza şi a studia direct* opera de artă, a o situa în mediul ei, a o pune în lumină cu ajutorul documentelor contemporane care ne ajută s-o înţelegem mai bine." Era un imens progres! Rămînea să se precizeze că

MODALITĂȚILE DE EXPRESIE

Pentru unii artiști, pictura este înainte de toate un mijloc de a fixa aparențele materiale.

377. SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN. *BĂRBAT LA FEREASTRĂ*. 1653. Gemäldegalerie, Viena.

această analiză şi acest studiu aveau nevoie de metode cu totul deosebite; o simplă descriere ignorînd valoarea operelor cercetate nu e de ajuns.

Precizînd că ne preocupă faptele de ordin vizual (sau auditiv, cînd e vorba de muzică) înseamnă să luminăm mai bine punctul de plecare; dar nu înseamnă că am devenit pe deplin conştienţi de ţelurile noastre. Ne eliberăm de echivocul istoric; încetăm să mai fim obnubilaţi de izvoarele scrise; descoperim importanţa observaţiei operelor şi a caracterelor lor aparente; dar n-am izbutit încă să separăm în mod clar arheologul de istoricul de artă.

Şcoala de arhivistică (L'École des Chartes), proiectată în 1821, înfiinţată în 1847, a stabilit metoda istorică franceză; ea a făcut un mare pas înainte considerînd că, alături de cercetarea arhivelor, de descoperirea contractelor sau a minutelor notariale, de descifrarea textelor vechi, era necesar să se facă un loc şi studiului vizual, al cărui obiect — ce-i drept — era practic limitat la arhitectură. Unul din fondatorii *Arhivelor Comisiei Monumentelor Istorice*, Pérignon, remarca: „Monumentele n-au de ce să mintă şi poate că se cuvine să acordăm mai multă încredere istoriei scrise de arhitectură decît oricărei alteia."

Ceea ce însă n-a împiedicat ca prin aceste noi şi mai adecvate căi, cunoaşterea istorică să primeze de fiecare dată asupra celorlalte forme de cunoaştere. În studiul stilurilor şi al caracteristicilor lor vizibile, se urmăreau înainte de toate informaţii care să compenseze lacunele documentelor scrise dar care, după cum era de aşteptat, nu priveau decît locul, epoca, influenţele. Printr-un demers pur arheologic, se extindea cîmpul anchetei istorice, fără dorinţa de a-l depăşi.

Desigur, istoricul de artă, aşa cum era considerat atunci, rămîne sensibil, dacă mai e nevoie s-o spunem, la frumuseţea operei pe care-o studiază. E de ajuns să evocăm amintirea de neuitat pe care căldura şi duioşia lui André Michel le-a lăsat auditoriului său. Dar e o reacţie de ordin personal, independentă de stricta îndatorire a savantului şi, oarecum, o recompensă pe care şi-o acordă la sfîrşitul cercetărilor sale; ea n-are ce căuta aici.

Ajungem să ne întrebăm dacă nu e cazul să răsturnăm propoziţia: oare istoria e pusă în serviciul artei? Nu opera de artă, în serviciul istoriei, îşi aduce mărturia, în concurenţă cu atîtea altele, la cunoaşterea trecutului? Nu se reduce ea la rolul unui nou instrument de explorare? Desigur, arta e socotită o categorie de manifestare umană autonomă, care se studiază separat, dar care-şi ocupă locul în cadrul general al anchetei istorice, ea nefiind decît una din ramurile acesteia.

Confuzia risca să devină primejdioasă. Cercetarea istorică n-ar putea niciodată să „explice" opera de artă, deoarece rămîne străină naturii ei; ea se mărgineşte în mod fatal la sarcina capitală, dar preliminară, de-a o situa, de-a o „circumstanţia". Să nu se uite că opera de artă este un fapt esenţialmente artistic şi subsidiar istoric.

Astfel, situînd studiul artei în perspectivă ştiinţifică, s-a exagerat, dintr-un impuls plin de bune intenţii, atunci cînd a fost anexat la o ştiinţă deja existentă şi puternic constituită, şi anume Istoria.

Un fenomen analog s-a petrecut în fond în estetică; în acelaşi moment, ea ceda aceleiaşi ispite. În loc să profite de ştiinţele la modă şi de metodele lor, le devenea tributară: „Estetica aşteaptă un Geoffroy Saint-Hilaire", proclama Flaubert în 1853 *. Iat-o întemeindu-şi toate speranţele pe psiho-fizică, ale cărei *Elemente* Fechner le publicase în 1860 şi dorindu-se exclusiv experimentală pentru a ajunge la ceea ce, la începutul veacului, Vernon Lee va numi estetica empirică. Sau ceda — şi ea — obsesiei devenirii istorice; năzuia atunci

* *Correspondance*, I, p. 338.

să se coreleze cu sociologia, să se îmbine cu ea; să amintim numai lucrarea lui Burckhard apărută în 1895, *Esthetik und Sozialwissenschaft.*

STUDIUL ISTORIC AL CARACTERELOR VIZUALE – În cele două domenii de care dispunea — estetica şi istoria — arta renunţa deci la realitatea ei constitutivă, ireductibilă, pentru a se lăsa atrasă de chemarea sirenelor ştiinţei. O reacţie era previzibilă. Ea a fost pregătită de aşa numiţii *connaisseurs*; proveniţi, încă de la mijlocul veacului trecut, din precursori cum ar fi Waagen, Morelli sau Crowe şi Cavalcasello, ei aveau să genereze „experţii". Prin ei, se manifesta dorinţa ca opera de artă să fie înţeleasă în ceea ce, cu un cuvînt barbar dar expresiv, limbajul filozofic ar numi „specificitatea" sa.

Cunoscătorul, expertul rămîn în strînsă colaborare cu istoricul şi îşi aduc contribuţia. Izbutesc şi ei să claseze opera, s-o situeze în timp şi în spaţiu. Dar metodele lor subliniază preocuparea nouă de a proceda nu atît cu ajutorul documentelor anexe şi în funcţie de cunoştinţele istorice cît limitîndu-se la opera de artă, la aspectele ei vizibile şi, aş spune, la fizionomia, la chipul ei. Ei vor s-o recunoască, s-o *identifice*, cuvînt care spune tot.

Această căutare a identităţii, a recunoaşterii mai mult chiar decît a cunoaşterii sale, va preciza faptul experimental pe care-l constituie opera de artă prin ea însăşi şi numai prin ea; ea va contribui ca studiul artei să devină conştient de obiectul său definit şi exclusiv. Astfel marea generaţie a lui Friedländer, Hulin de Loo, Berenson nu s-a mulţumit să aducă un nepreţuit material documentar. Impunînd observarea directă şi penetrantă a operelor, cerînd Istoriei Artei să fie înainte de toate o experienţă vizuală, aceşti critici de seamă au amintit că arta constituie în evoluţia umană o structură care se refuză oricărei asimilări. Aceasta e raţiunea sa de a fi şi deci, în mod obligatoriu, preocuparea fundamentală care trebuie să domine toate cercetările.

De altfel, un nou curent de idei avea, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, să extindă domeniul istoriei artei, fără a o elibera încă din cercul fermecat în care naşa ei, istoria, continua s-o ţină străjuită. În viaţa şi în luptele politice, cu doctrinele lor democratice, ca şi în filozofie, cu Pozitivismul lui Auguste Comte, preocupările sociale au trecut pe primul plan. Hippolyte Taine a fost cel care avea să exercite o acţiune profundă, introducînd acest nou punct de vedere. „Opera de artă, enunţa el pe la 1865 în *La Philosophie de l'Art*, e determinată de un ansamblu, şi anume de starea generală de spirit şi de moravurile înconjurătoare." El consolida astfel conştiinţa celor doi factori, timpul şi locul, pe care o datora formaţiei sale de istoric dar le adăuga factorii de rasă, de mediu şi de moment, unde amprenta ştiinţelor naturale era vizibilă.

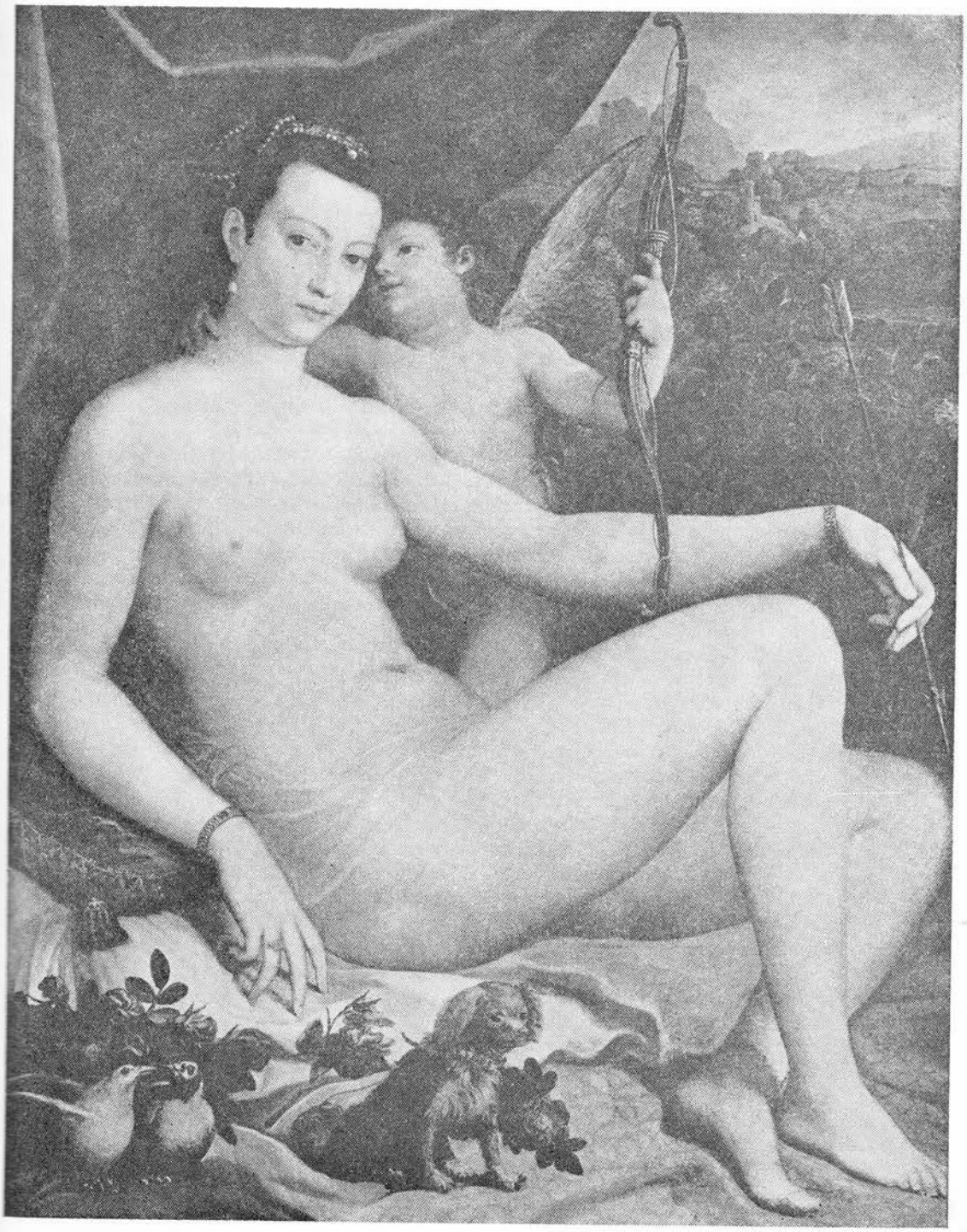
Această inovaţie s-a dovedit plină de consecinţe: prin ea, Taine nu s-a mai mulţumit să repertorieze şi să situeze local şi cronologic operele, ci a căutat să ajute la înţelegerea şi la explicarea caracterelor lor distinctive ce constituie personalitatea lor *vizibilă* şi care permit experţilor să le identifice. El trecea astfel de la descrierea aparenţelor la efortul de a le pătrunde sensul.

Din păcate, el nu concepea încă înţelegerea şi explicarea decît din punct de vedere istoric şi nu artistic; nu se slujea de ele decît pentru a demonstra strînsa legătură ce uneşte opera de artă cu împrejurările din care i se părea că provine, nu vedea în ea decît fructul arborelui istoriei; fructul are structura lui originală dar rămîne un produs al arborelui. Un lest considerabil stăruia în talgerul care, contrabalansînd arta, o face să se aplece mai mult spre cunoaşterea trecutului decît spre cunoaşterea propriei sale naturi.

Va trebui să treacă multă vreme încă pînă cînd Benedetto Croce să situeze istoria la locul cuvenit: opera de artă nu poate fi înţeleasă decît în cunoştinţă

Uneori, stăruind mai ales asupra volumului şi liniei, pictorul reduce natura la jocul formelor.

378. ŞCOALA DE LA FONTAINEBLEAU, secolul al XVI-lea. *VENUS ŞI AMOR*. Colecţie particulară.



de cauză, şi această cauză este de ordin istoric; dar ea n-are valoare decît prin rezultatul la care ajunge, şi acest rezultat e de ordin pur estetic. Nici o judecată completă nu poate omite unul sau altul dintre cele două puncte de vedere. De fapt, „adevărata interpretare istorică a coincis întotdeauna cu adevărata critică estetică". Doctrina atît de lucidă a lui Croce nu va vedea lumina zilei decît după 1900. Ea va fi concluzia unei jumătăţi de secol de tatonări divergente.

Era indispensabil, ca răspuns la uzurpările istoriei, să se constituie mai întîi o conştiinţă clară a naturii artei.

„ŞTIINŢA ARTEI" ŞI FORMA – Nu e simptomatic că un nou termen şi-a făcut atunci apariţia, *ştiinţa artei, die Kunstwissenschaft* a germanilor, căreia lucrările lui Dessoir şi ale lui Utitz i-au dat atîta strălucire?

Desigur, în spiritul întemeietorilor ei, *ştiinţa artei* urmărea mai ales să cucerească linia de demarcaţie de pe celălalt front, frontul esteticii; ea îşi propunea să întemeieze studiul fenomenului artistic pe o investigare obiectivă, eliberîndu-se de tirania teoriilor despre Frumuseţe.

Astfel, puterea nouă şi nesigură încă, strivită între cele două surori mai mari, istoria pe de-o parte şi estetica pe de alta, istoria artei, începea să-şi afirme independenţa apărîndu-se pe două fronturi. Noua denumire pe care o căpătase contribuia la impunerea noţiunii de studiu constituit în deplină autonomie şi nu ca o filială a acestor două categorii de cercetare al căror liant avea să devină în cele din urmă.

Pasul esenţial fusese făcut. Adevărata cale fusese deschisă de arheologi, care atrăgeau atenţia asupra stilului, ca şi de discipolii lui Taine, care îndreptau studiul operei de artă spre explicarea caracteristicilor ce-i determină aspectul. Un procedeu tehnic, reproducerea fotografică, a contribuit în mod substanţial la considerarea ei ca un fapt vizual şi acţiunea fotografiei a fost desigur preponderentă. Limitată la alb şi negru, ea avea, prin aceasta, să îndrepte atenţia mai ales către formă, în detrimentul culorii, al cărei studiu, chiar şi în materie de tablou, avea să rămînă foarte în urmă.

Secolul XX avea să poarte istoria artei pe un teren nou. Îndreptînd-o spre studiul faptului artistic, el se străduia cu luciditate să-l definească în sfîrşit. Ce altceva era aşadar opera de artă, dacă nu, în sensul strict al cuvîntului, organizarea, cu concursul spiritului şi al sensibilităţii, a unui dat senzorial, vizibil, pentru artele plastice (spaţiul), auditiv pentru muzică (durata sonoră)? Şi în ce consta această organizare dacă nu în a conferi o *formă* uneia sau alteia din aceste „materii prime" ale percepţiei?

Din momentul acela, Ştiinţa Artei şi-a cucerit pe deplin autonomia. Studiul formelor încetează de a fi un mijloc, mai mult sau mai puţin ocolit, de a se cufunda în cunoaşterea trecutului, devenind noul ţel în care Ştiinţa Artei, constituită la sfîrşitul secolului trecut, îşi găseşte în fine obiectul propriu şi definit.

Problema Formei a căpătat o importanţă crescîndă în gîndirea contemporană, nu numai în faţa problemelor artistice, ci chiar în concepţia vieţii mentale. Psihologia, renunţînd să vadă în aceasta un simplu receptacol al senzaţiilor combinate şi organizate încetul cu încetul, potrivit tezei din veacul al XVIII-lea, constata din ce în ce mai mult însăşi existenţa în spiritul unor cadre prestabilite pe care percepţiile noastre le alimentează necontenit şi a căror structură şi-o însuşesc.

Estetica nu putea să rămînă indiferentă în faţa unei revoluţii al cărei avantaj pentru ea era atît de evident. În Germania, Friedrich Vischer, cu *Formalismul estetic*, Max Dessoir, cu *Morfologia frumosului*, pregăteau căile teoriei formei, *die Gestalttheorie*, care se dezvoltă spre 1915. În Franţa, Étienne Souriau avea să definească estetica drept „o ştiinţă a formei", în timp ce Paul Guillaume dezvolta *Psihologia formei*.

De la moda teoriilor formale, cum a fost aceea a Barocului, care prin Wölfflin şi Eugenio d'Ors a cunoscut un asemenea răsunet, la explozia tendinţelor pur „plastice", care aveau să ducă pictura Cubismului la arta abstractă, un vast curent de idei antrena întreaga epocă în această direcţie.

Chiar şi în literatură, lupta poeziei pure punea aceeaşi problemă. Nu a dovedit şi Valéry o preocupare analogă aceleia care se arăta atît de activă în momentul acela în artă, „o voinţă remarcabilă — zicea el — de a izola poezia de orice altă esenţă în afară de ea însăşi"? E suficient să schimbăm cuvîntul poezie prin cuvîntul artă pentru ca această luminoasă formulă să explice transformarea prin care trecea.

De la *Legile şi ritmurile artei* de W. Deonna pînă la *Viaţa Imaginilor* de Louis Hourticq, pînă la Élie Faure care-şi completează *Istoria Artei* printr-un al patrulea volum consacrat *Spiritului formelor*, aflăm pretutindeni aceeaşi preocupare, cea care în ţările germanice însufleţeşte pe Riegl, pe Wölfflin, iar în Anglia, pe Roger Fry. Ea îşi află împlinirea în *Viaţa formelor* de Henri Focillon, a cărei claritate şi suplete s-a bucurat de o asemenea audienţă.

Astfel, istoria artei îşi croieşte domeniul său propriu făcînd din el domeniul formei, a cărei evoluţie descoperă ritmuri autonome, mereu reîncepute, independente de prefacerea istorică. De-acum înainte istoria artei decurge dintr-un principiu intern şi nu ca mai înainte din împrejurări exterioare naturii sale. Ea înlătură ademenirile locului şi ale timpului, cărora le cedase Taine.

Concomitent cu W. Deonna şi cu alţii, Henri Focillon a desprins cel mai bine fazele inevitabile prin care orice mişcare artistică trebuie să treacă pentru a se desăvîrşi. El le-a numit epoca experimentală, epoca clasică, epoca rafinamentului, epoca barocă. În acelaşi timp, el a căutat să evite orice confuzie cu estetica, nelegînd aceste stări succesive de vreo judecată de valoare; el le-a constatat şi le-a definit fără a vrea să stabilească între ele grade de superioritate. Astfel forma, recunoscută ca substanţă a operei de artă, îşi impune acum fatalităţile proprii, concurîndu-le pe cele ale istoriei.

RAPORTURILE DINTRE FORMĂ ŞI FOND – Un imens progres se realizase şi Ştiinţa Artei putea fi socotită ca fundamentată. Totuşi, dacă obsesia formei o înzestra acum cu bazele net circumscrise care-i lipsiseră, ea risca să strivească opera de artă într-o definiţie prea îngustă, reducînd-o la aparenţa şi la structura ei.

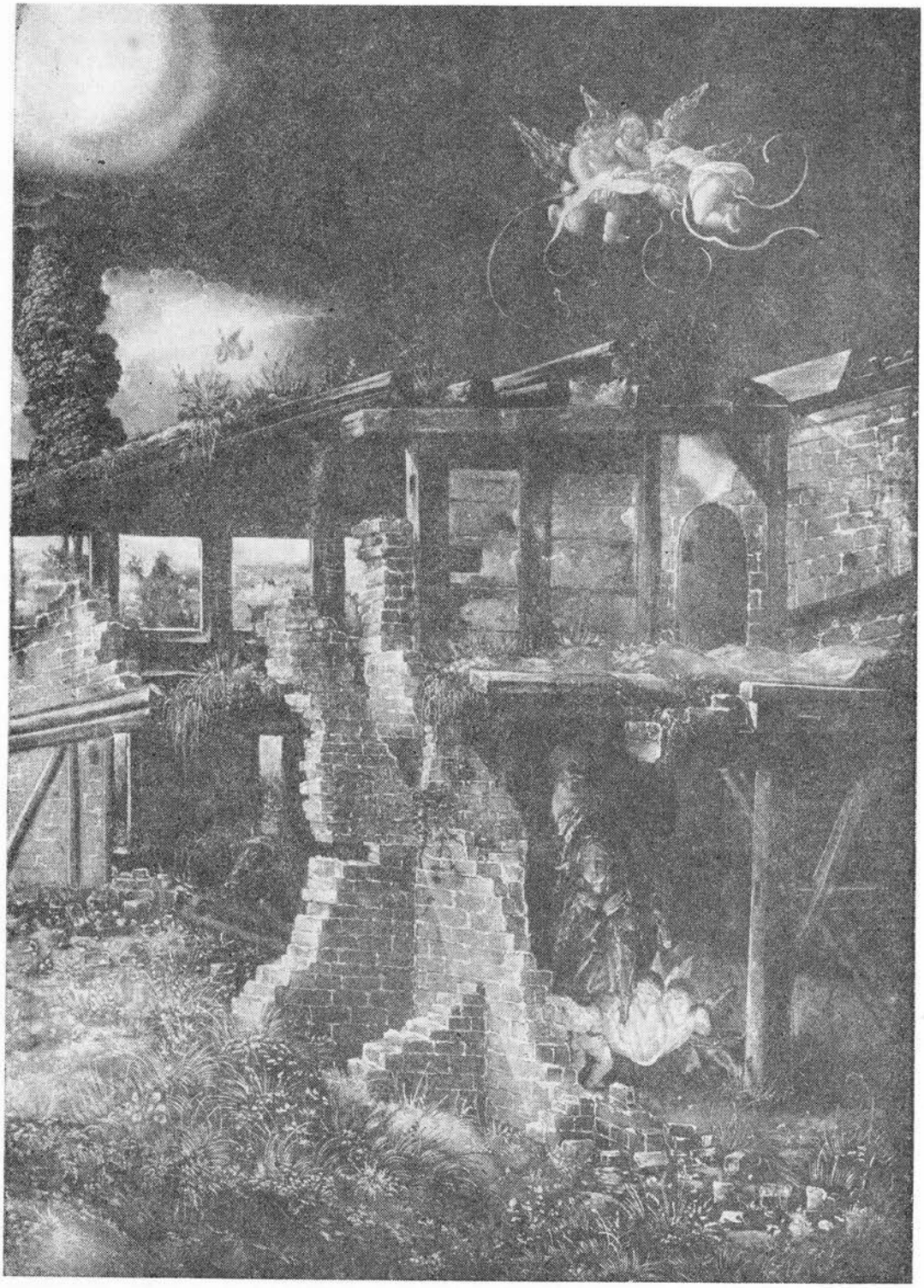
Élie Faure arătase că există un spirit al formelor. Focillon mergea mai departe: ridicîndu-se împotriva „distincţiei convenţionale dintre formă şi fond", el sublinia: „Conţinutul fundamental al formei este un conţinut *formal*". În chip inevitabil s-a ajuns atunci să se vadă în artă doar o parcelare a spaţiului iar în istoria artei doar un studiu al legilor ce determină aceste transformări. Ce-i drept, Focillon a izbutit să se păzească de ele: analiza lui pătrunzătoare şi intuitivă cu care a ştiut atît de bine să descifreze capodoperele o arată cu prisosinţă.

Între timp (această analiză aparţine cu deosebire spiritului francez, pe cînd cea privitoare la formă a fost declanşată mai cu seamă de gînditorii germani) s-a căutat să se înţeleagă natura proprie operei de artă prin studierea fondului ei. Şi în această privinţă, punctul de vedere istoric a rămas multă vreme esenţial. Astfel a luat naştere noua ştiinţă a iconografiei, care nu s-a mai mărginit să enunţe şi să catalogheze caracteristicile unui subiect, cum o făcuseră în veacul al XIX-lea A. N. Didron şi R. P. Cahier. Dînd un impuls definitiv acestei ştiinţe, Émile Mâle a pornit să caute sursele, evoluţia, interferenţele lor; şi, mai ales, şi aici e marea noutate, a căutat să determine cauzele morale ale alegerii unei teme precum şi modalitatea de-a o întruchipa. El deschidea astfel, odată cu zorile secolului XX, primul capitol al unei psihologii a artei. În fruntea lucrării sale

MODALITĂŢILE DE EXPRESIE

Pictura poate să fie, în primul rînd expresie a vieţii : pentru unii, ea se exprimă prin mişcări explozive, ţîşniri în spaţiu ; pentru alţii, ea traduce, dimpotrivă, forţele secrete şi se deschide asupra invizibilului şi a tainei sale.

379. FRAGONARD. *ÎNTÎLNIREA*. Colecţia Frick, New York.



380. ALTDORFER. *NAŞTEREA LUI IISUS.* Muzeul din Berlin.

L'Art religieux aprés le Concile de Trente declara cu fermitate: „Nu vorbesc în această carte nici despre gramatica, nici despre stilul artelor, ci despre gîndirea care le guvernează."

Pentru a împiedica excesele posibile ale iconografilor, Henri Focillon care s-ar fi putut lăsa vrăjit de splendidele rezultate obținute de Émile Mâle, afirma că ar fi artificial să separăm în cadrul operei intenția autorului, cu alte cuvinte, concepția și, mai precis, subiectul de realizarea, adică de forma sa. A crea o operă nu înseamnă, așa cum adesea își închipuie profanul, a îmbrăca într-o aparență vizibilă o idee gata elaborată în mintea artistului. Forma nu-i o tălmăcire sau un veșmînt plastic al unui gînd; ea nu-i este conferită ulterior. Focillon a avut marele merit de a sublinia acest lucru: într-un fel, artistul gîndește și simte direct, cu ajutorul formelor, cum fac alții cu ajutorul cuvintelor.

Conținut și formă sînt de nedespărțit și trăiesc unul prin celălalt. Focillon definea astfel rolul materiei: „Ce greșeală să vezi în ea un depozit pasiv al viselor noastre, un receptacol, un suport! Visele noastre nu încep să trăiască decît atunci cînd aceasta și le captează. Ea le zămislește, ea le înmulțește aducîndu-le pe lume."

Toate acestea trebuiau să fie spuse, afirmate, pentru a înlătura o eroare provocată de obiceiuri mentale înveterate. Totuși ar fi la fel de primejdios să trecem în extrema cealaltă și să conchidem că opera de artă se reduce la bogății formale. În Evul Mediu, răspunde Emile Mâle, „nu i se cerea decît să *facă să transpară sufletele!*" Nu e mai mult sau mai puțin valabil pentru toate timpurile?

STUDIUL PSIHOLOGIC AL CARACTERELOR VIZUALE – Cultul voit exclusiv al sensului plastic nu putea să nu producă o reacție. La rîndu-i aceasta va fi salutară, dacă va ști să evite excesele inverse. Trebuie să recunoaștem că această reacție este puternic susținută de mișcările care se conturează, chiar și în științele biologice, în favoarea punctului de vedere al psihologului, pînă de curînd eliminat de fiziolog. O dovadă în plus că într-o epocă dată, toate curentele de idei, în domeniile cele mai diferite, se îmbină într-o tainică solidaritate . . .

Așa s-a afirmat nevoia unei psihologii a artei. Același era și titlul lucrării de referință pe care Henri Delacroix, după Muller-Freienfels, a dat-o în 1927. Același este și titlul colectiv ales de André Malraux pentru seria de lucrări care s-au bucurat de un răsunet considerabil. Sarcina psihologiei artei e grea. Cîte nu trebuie să abordeze și să elucideze? Ea are misiunea să sesizeze în operă insistența cu care o ființă oferă despre ea o echivalență în fine fixată, o imagine fidelă. O ființă în toată complexitatea-i originară!

Așa cum am văzut, în primul rînd se transpun gîndirea și voința ei, cu alte cuvinte, teoriile, ideile, intențiile care-i permit să se definească în propriii săi ochi. Aici se găsesc, strîns înlănțuite, influențele epocii, ale mentalității sociale, ale educației. Dar și dispozițiile personale, atitudinea mentală proprie fiecăruia, dictată de temperament. Avem jocul complex al presiunilor exterioare și al impulsurilor interioare în mijlocul cărora omul își caută echilibrul gîndirii sale.

Acest joc se complică, deoarece va trebui să recunoaștem partea ce se cuvine sentimentelor lucide, recunoscute, conștiente de exprimarea lor; dar va trebui să recunoaștem și rolul impulsurilor mai mult sau mai puțin obscure ce își pun amprenta asupra inspirației artistice ca și asupra gesturilor, unice, ale mîinii sale.

Asemenea exploratorului atent să nu amestece stratificările, va trebui, înarmați cu prețiosul material pregătit de istorie, să determinăm în opera pe care o avem în fața ochilor tot ceea ce sugerează modele sau asemănări; vom recunoaște astfel partea unor influențe cînd acceptate cînd ignorate, într-un cuvînt,

influenţa societăţii, cea a secolelor anterioare prin exemplele sale, cea a epocii prin imboldurile sale.

Va rămîne atunci un ansamblu de caracteristici al căror număr şi pondere vor fi proporţionale cu valoarea personală a artistului. Aceste caracteristici ireductibile, izbitoare prin persistenţă, vor fi deci proprietatea şi pecetea individului; ele vor mărturisi ce-i place, adică ce-i stîrneşte imaginaţia. Baudelaire făcuse o observaţie asemănătoare în ce priveşte literatura: „Pentru a ghici sufletul unui poet, sau măcar principala lui preocupare, să căutăm în operele sale cuvîntul ce revine cu cea mai mare frecvenţă. Acest cuvînt va trăda obsesia lui." Am putea spune că acelaşi lucru se întîmplă în pictură cu imaginile „obsesive".

Să încercăm să înţelegem şi să analizăm aceste semne distinctive, pe care specialistul le recunoaşte, în scopul practic de a autentifica opera. Vom descoperi astfel negreşit, în operă, ceea ce răspunde cel mai direct naturii intime a autorului, aşa cum a vrut ea să ni se comunice.

Dar după ce vom fi sesizat aceste caracteristici, va trebui să observăm cum au evoluat, pe măsură ce viaţa artistului se scurge iar el se transformă. Această schimbare ne va permite să mergem mai departe, să vedem cum se dezvoltă, ce întrebări îşi pune şi cum se desăvîrşeşte personalitatea aruncată în continua gestaţie a existenţei.

2. RAPORTURILE CU PSIHOLOGIA

In faţa complexităţii programului ce se impune psihologiei artei, ne vom întreba cu oarecare teamă de ce mijloace de investigare va putea ea să dispună; răspunsul e mai simplu decît ne-am închipui în primul moment: de toate mijloacele pe care i le-a pregătit psihologia. De la această soră mai vîrstnică va trebui psihologia artei să ia tot atît cît a luat odinioară istoria artei de la istorie. Va trebui să pună ordine în resursele care îi sînt astfel oferite; va trebui să le organizeze pentru a le adapta mai bine scopurilor ei specifice.

SENZAŢIILE VIZUALE ŞI PSIHO-FIZIOLOGIA – Pentru a recurge la surse, o cercetare metodică ar trebui să înceapă cu examinarea senzaţiilor vizuale şi a efectelor lor. E ceea ce de multă vreme a întreprins psiho-fiziologia.

Secolul al XIX-lea, însufleţit de un adevărat cult al senzaţiei, moştenit de la veacul precedent, al acelei senzaţii pe care o consideră la originea oricărei cunoaşteri pozitive, e obligat să situeze aici originea sistematică a problemei. Între experienţele asupra pipăitului efectuate de Weber în 1851, şi organizarea Laboratorului de psiho-fiziologie al lui Wundt la Leipzig, în 1878, şcoala germană s-a afirmat foarte repede. Astfel Fechner, ale cărui *Elemente de psihofizică* datează din 1860, a studiat experimental cum anumite forme sau anumite proporţii produc un sentiment mai plăcut decît altele. Cercetări asemănătoare au fost întreprinse asupra culorilor.

Desigur, putem trage multe învăţăminte din aceste constatări de laborator. Dar numai datorită credulităţii de care era impregnat veacul al XIX-lea putea cineva să creadă că, prin această analiză, problema artei va fi elucidată. Aparenta obiectivitate ştiinţifică a acestor concluzii se baza, de fapt, pe două postulate. Primul, scump materialismului contemporan, pretindea că fenomenele subiective respectă un riguros paralelism cu fenomenele obiective; se credea aşadar că, pornind de la cauzele lor fizice, s-ar putea ajunge la senzaţii şi, prin ele, la emoţiile produse de acestea.

Afirmația, pur gratuită, nu corespunde realității. Numeroși autori au arătat-o, cum ar fi, la începutul secolului XX, doctorul Sollier și, mai tîrziu, Souriau. Ei au subliniat, cu deosebire, tot ce separă sensibilitatea obiectivă de sensibilitatea subiectivă: în timp ce prima este susceptibilă de a fi studiată cu martori, cea de-a doua ține numai de propria noastră evaluare; nu există așadar între ele nici o trăsătură comună.

Un astfel de studiu presupunea și un al doilea postulat, specific și el epocii și decurgînd din formația ei exclusiv materialistă: iluzia că prin analiză se pot determina senzațiile ce intră în impresia globală produsă de un tablou și că această impresie globală echivalează cu simpla lor sumă. Ca și cum ar fi posibil ca realitățile psihice să se fragmenteze și să se regrupeze după voie, ca o piatră tăiată în bucăți și apoi altfel asamblată!

Iluzia era atît de evidentă și a produs atîtea decepții încît la începutul secolului XX, și anume pe la 1912, se formula, ca răspuns, acea *Gestalttheorie* pe care am mai întîlnit-o. Cultul analizei se pierduse pe drum. O sinteză nu poate fi descompusă ca o adunare. Impresia unui privitor constituie un tot indisolubil; senzațiile participă ca părți componente la origine, dar creează un ansamblu afectiv înzestrat cu caractere noi care-l definesc și care nu apar decît odată cu el. Așa cum a demonstrat Wertheimer: percepția nu e o sumă de elemente; de la bun început ea este un tot. Rubin, Koffka sau, în Franța, Paul Guillaume, au elaborat în mod progresiv „teoria formei" care, la studiul analitic al senzațiilor, opunea studiul sintetic al structurilor globale.

Ceea ce nu anulează defel psihologia senzațiilor și informațiile prețioase pe care le așteptăm de la ea; ne rămîne să vedem cît de departe a putut în zilele noastre un Henri Piéron să împingă această teorie. Ea cere să fie controlată, completată de noțiunea ansamblului organizat pe care o reprezintă prin excelență opera și în care psihologia formei joacă și ea un rol indispensabil.

Dar și aceasta redă numai un aspect al fenomenelor.

COMUNICAREA SENSIBILĂ ȘI DIE EINFÜHLUNG – În artă creatorul nu se mărginește să organizeze iar privitorul să perceapă un ansamblu de senzații plăcute sau emoționante. E ceva mai mult: comunicarea intuitivă a unei anumite stări interioare. Aici senzația nu mai este decît contactul prin care se operează un transfer aproape magic de la o ființă la alta. Fenomen și mai greu de analizat!

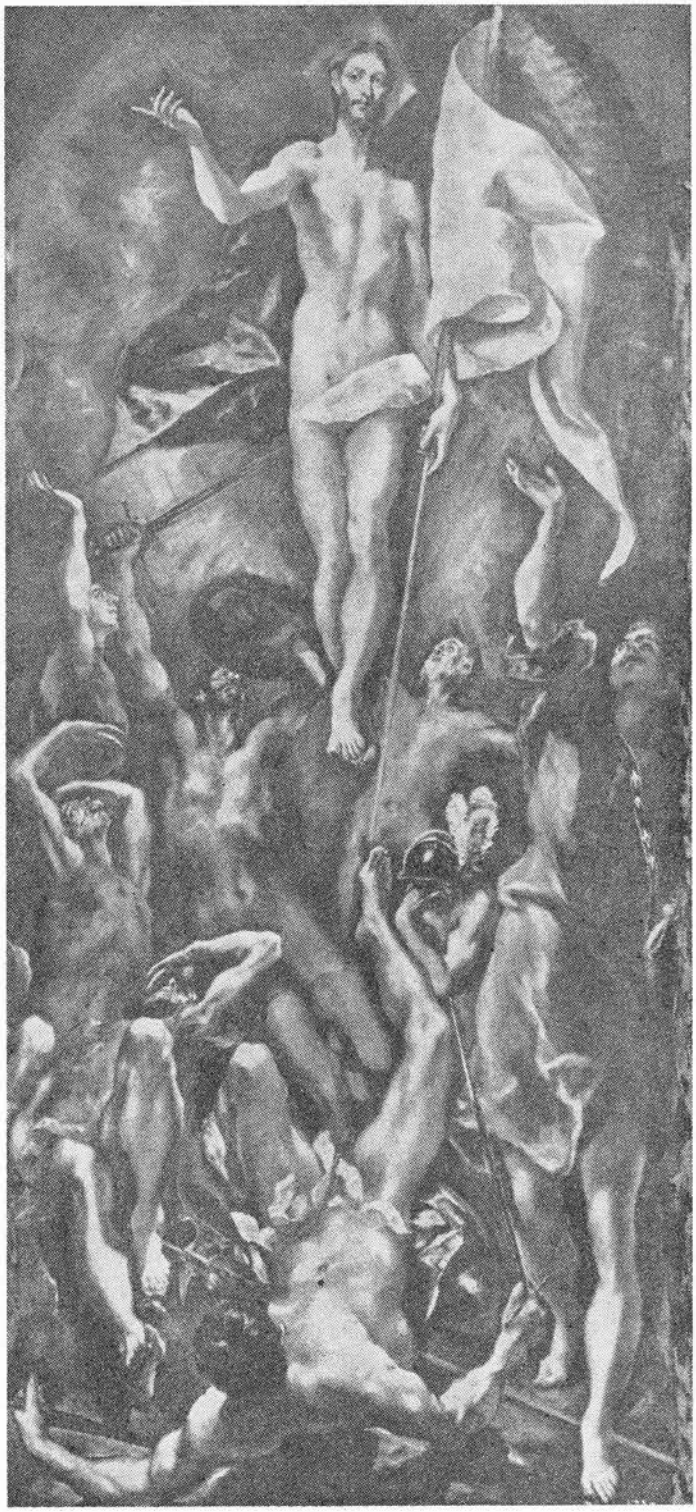
David Hume avusese un presentiment în această privință cînd a arătat că imaginația are tendința „de a se răspîndi asupra obiectelor exterioare și de a asocia la aceste obiecte impresiile interioare pe care le provoacă". Jouffroy a întrezărit și el acest lucru cînd a vorbit de „simpatie".

Dimpotrivă, Taine, în *La Fontaine et ses Fables*, a explicat cum în fața unui peisaj nu ne putem opri să „nu ne conformăm gîndirii surde ce pare că pătrunde în toate lucrurile și le unește". Prin analogie cu electricitatea, Féré a vorbit cu ingeniozitate despre inducția psiho-motoare.

Aici își capătă deplina eficiență teoria numită *die Einfühlung* *, ilustrată de Vischer, Lipps, Volkelt. Ea privește această comunicare mai întîi în mod limitat, ca pe un impuls ce face să reînvie în noi formele în care artistul a figurat mișcarea profundă care-l însuflețea. Ea vede aici, cu amploare sporită, o adevărată transpunere a stării sufletești a artistului în opera sa și din operă la spectator.

Se acordă întotdeauna Germaniei onoarea acestei descoperiri. Trebuie totuși să observăm că Baudelaire, cu intuiția sa genială, sesizase această comu-

* Psihologul elvețian TH. FLOURNOY a propus traducerea prin termenul de intropatie, sau de endopatie.



MODALITĂȚILE DE EXPRESIE

Redarea vieții duce la exprimarea sufletului și a atitudinilor sale cele mai profunde cum ar fi elanul mistic.

381. EL GRECO. *ÎNVIEREA LUI IISUS.* Muzeul Prado, Madrid.

niune sensibilă sub aspectele sale multiple. Mai întîi sub aspectul unei fuziuni a artistului cu natura *: arta, spune el în 1865, are îndatorirea de „a crea o magie sugestivă conţinînd în acelaşi timp obiectul şi subiectul, lumea exterioară artistului şi pe artist însuşi" *(L'Art Philosophique)*. Există apoi trecerea de la artist la spectator: „E specific operelor cu adevărat artistice de a fi o sursă inepuizabilă de sugestii' *(Richard Wagner et Tannhäuser à Paris)*. Chiar la Salonul de pictură din 1846, Baudelaire a explicat această forţă: poezia este „rezultatul picturii; căci ea zace în sufletul privitorului şi geniul constă în a i-o deştepta". Baudelaire a pătruns principiul a ceea ce teoria germană a sistematizat şi aprofundat.

MECANISMUL ASOCIERILOR AFECTIVE – Psihologia ne învaţă deci să pătrundem mai bine natura şi efectele operei de artă, de la simplul şoc senzorial produs de o culoare sau de o linie pînă la angajarea globală a vieţii noastre interioare. Dar ea face mai mult: elucidează mijloacele ei de acţiune.

Într-un capitol anterior, subliniam că nu există o stare de fapt simplă şi obiectivă în ce priveşte simţurile, decît doar în teorie. Tot ce vine în contact cu viaţa mentală suscită pe loc mii de apeluri, mii de rezonanţe, infinite prelungiri. Ceea ce percepem provoacă ecouri instantanee în sensibilitatea ca şi în gîndirea noastră. Rezonanţa operei de artă deşteaptă în noi tocmai acest joc al ecourilor a cărui claviatură artistul o mînuieşte din instinct. Culori sau linii, izolate sau în raporturi mutuale, ne fac sufletul să cînte, după cum vederea unei note imprimate pe partitură trezeşte în noi sunetul pe care aceasta îl semnifică.

Aşa cum observa Baudelaire, cheia acestor asocieri este oferită de mijlocul infinit de complex al acelor asocieri care ne solicită memoria. El scria, de pildă, în 1863, în articolul său despre Delacroix, că „este cel mai *sugestiv* dintre toţi pictorii, cel ale cărui opere... dau cel mai mult de gîndit şi trezesc în memorie cel mai mare număr de sentimente şi idei poetice deja cunoscute, dar pe care le credeam ascunse pentru totdeauna în noaptea trecutului".

Toată psihologia lui Proust s-a bazat pe aceste legături sensibile pe care orice fapt perceput le descoperă în trecut acolo unde, în chip nemijlocit, memoria îl conectează, îl cufundă; ea îi dă o tentă neaşteptată şi care diferă la fiecare dintre noi, nu numai datorită tendinţei noastre specifice, ci datorită experienţei noastre trăită, distinctă. Astfel senzaţia se îmbogăţeşte, se dezvoltă imprevizibil chiar în clipa cînd ia naştere în noi.

Claudel, scriitorul contemporan care, împreună cu Malraux, a făcut cele mai profunde consideraţii asupra artei, exprimă admirabil această progresie în *Introduction à la peinture hollandaise*: „Senzaţia a trezit amintirea, iar amintirea, la rîndul ei, atinge, zguduie rînd pe rînd, straturile suprapuse ale memoriei, convoacă în jurul ei alte imagini..."

Unele din aceste asocieri sînt fundamentale, comune aproape tuturor indivizilor şi ţin de însăşi natura omului. Psihologia copilului, cu lucrările lui Piaget, Wallon, Claparède printre alţii, pune în lumină astăzi multe secrete ale acestei elaborări, care preschimbă materialul senzorial.

Dar şi elaborarea diferă uneori potrivit epocii, potrivit grupului local. Există o parte din acest limbaj profund ce nu poate fi auzit de o ureche străină. Mai întîi educaţia şi împrejurările, obiceiurile căpătate, experienţele trăite constituie, puţin cîte puţin, începînd cu baza comună aproape tuturor oamenilor, aceste particularităţi de loc, de epocă şi de mediu care se suprapun şi le modi-

* BYRON, pe care BAUDELAIRE îl admira atît, exprimase în *Childe Harold* (III, 72—75) această posibilitate oferită artistului şi poetului: „Nu trăiesc în mine însumi, ci devin o parte din ceea ce mă înconjoară. Munţii, şi valurile, şi cerul nu sînt o parte din sufletul meu, tot aşa cum şi eu sînt o parte din ele?"

MODALITĂȚILE DE EXPRESIE

În timpurile moderne, cercetarea vieții interioare duce la o pătrunzătoare scrutare a sufletului individului.

382. GOYA. *DUCESA DE CHINCHON.* Detaliu.

fică. Fiecare civilizație determinată are o acțiune diferită, în care instinctul și atavismul își au, fără îndoială, rolul lor. Aici se precizează aportul capital pe care-l oferă sociologia. Charles Lalo a scris că „de la Dubos, Herder și Taine, sîntem îndreptățiți și trebuie să credem că nu există o *Psihologie a Artei* fără o *Sociologie a Artei* care s-o completeze în mod necesar".

Dar ar fi primejdios să explicăm totul printr-un singur mecanism, fie el chiar subtil! Ființa omenească și stările ei sufletești nu sînt niciodată simple componente; o rețea de asociații de idei sau de sentimente nu pot ilustra acest lucru decît printr-o analiză artificială. Ar însemna să uităm datul naturii, terenul în care aceste fenomene se implantează. Delacroix ne cheamă la ordine: „Omul are în suflet simțăminte înnăscute pe care obiectele reale nu le vor satisface niciodată și tocmai acestor simțăminte imaginația pictorului și a poetului știe să le dea formă și viață".

Ce înseamnă simțăminte înnăscute? Sufletul nostru, ca și bronzul clopotelor, nu poate răspunde la tot ce-l atinge decît printr-o rezonanță unică ce-l caracterizează — rezonanța unică a personalității noastre. Fie că șocul, transmis prin senzație, provine dintr-un fapt exterior, fie că, perceput în mod direct, se înalță chiar din stările noastre sensibile, fie că e o atingere ușoară sau o zguduire violentă, el nu va face să răzbată decît *timbrul nostru*.

PERSONALITATEA – Uneori artistul, cum a devenit aproape regulă în timpurile moderne, înțelege cu bună știință să dezvolte această pecete originală și „să se exprime în opera sa"; alteori, ca odinioară, aflat în serviciul unei misiuni ce i s-a încredințat, el nu poate decît să-și pună amprenta (căci aceasta e legea). Dar ce contează? Nu ne aflăm de fiecare dată în prezența proiecției unei anumite naturi interioare într-o formă care-o materializează și-o face evidentă?

În ce constă așadar particularitatea acestei naturi? Cum se dezvăluie ea? Opera de artă reflectă mai întîi o parte a organizării lucide în care își află rostul convingerile intelectuale, scara de valori din care e constituită gîndirea artistului. El își face o anumită idee despre lume și despre el însuși, despre realitate și despre artă, căreia în mod fatal înțelege să-i conformeze opera lui. Aceasta e partea conștientă, gîndită, adică sistematică a creației sale. Și, în același timp, partea în care el reflectă în cea mai mare măsură ambianța intelectuală a vremii. Ideile pe care le adoptă nu sînt, de cele mai multe ori, decît ecoul celor care domină epoca, chiar dacă le adaptează propriei lui măsuri.

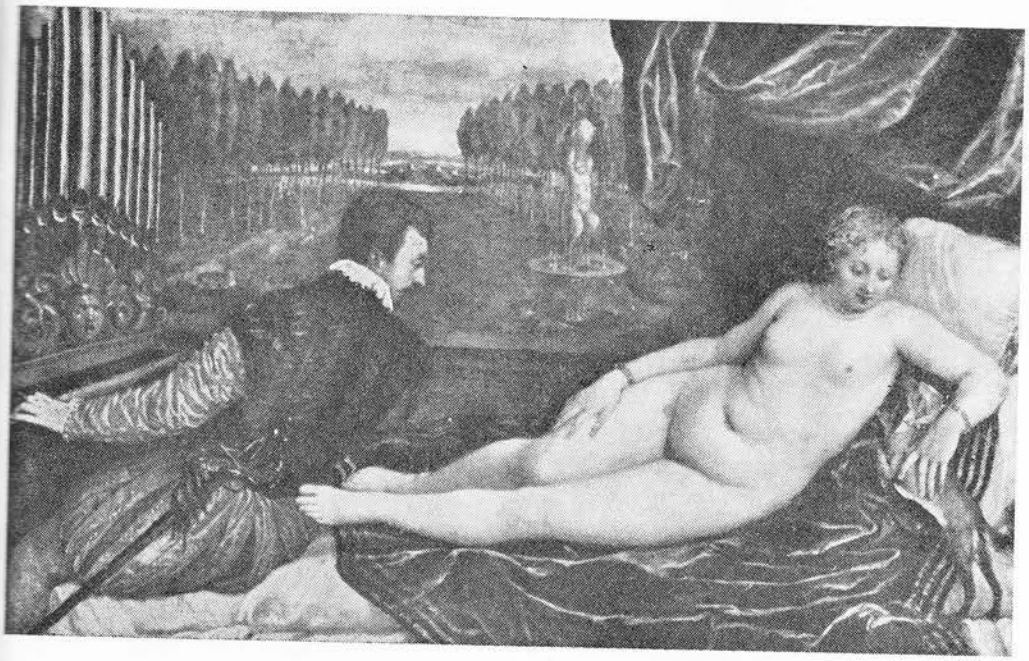
Din nou, istoria artei trebuie să iasă din limitele sale; de data aceasta e silită să se asocieze cu istoria gîndirii, să țină seama de evoluția ei și de sensul profund al acestei evoluții și nu va întîrzia atunci să-și dea seama cum artistul, în limbajul său care e cel al imaginilor, oferă o versiune echivalentă cu ceea ce gînditorii, scriitorii, savanții chiar exprimă cu ajutorul cuvintelor. El aduce o *viziune* a lumii fatalmente analogă cu *concepțiile* furnizate de gîndirea contemporană.

Voi aminti, de exemplu, cum estetica romanică, abstractă, e dependentă de idealismul *a priori* răspîndit la începutul Evului Mediu, impregnat de lecția sfîntului Augustin, în timp ce estetica gotică, pozitivă, răspunde aristotelismului sau doctrinei experimentale care vor înflori în secolul al XIII-lea, prima cu Albert cel Mare și sfîntul Toma din Aquino, cealaltă cu Roger Bacon *.

Artistul împărtășește prea spontan concepțiile timpului său, care i se par firești, pentru a-și da seama de această dependență; ar fi nevoie de reculul viitorului.

---

* Am dezvoltat mai pe larg aceste observații în „La Pensée Médiévale et le Monde moderne", *Cahiers du Sud*, 1952, nr. 312.

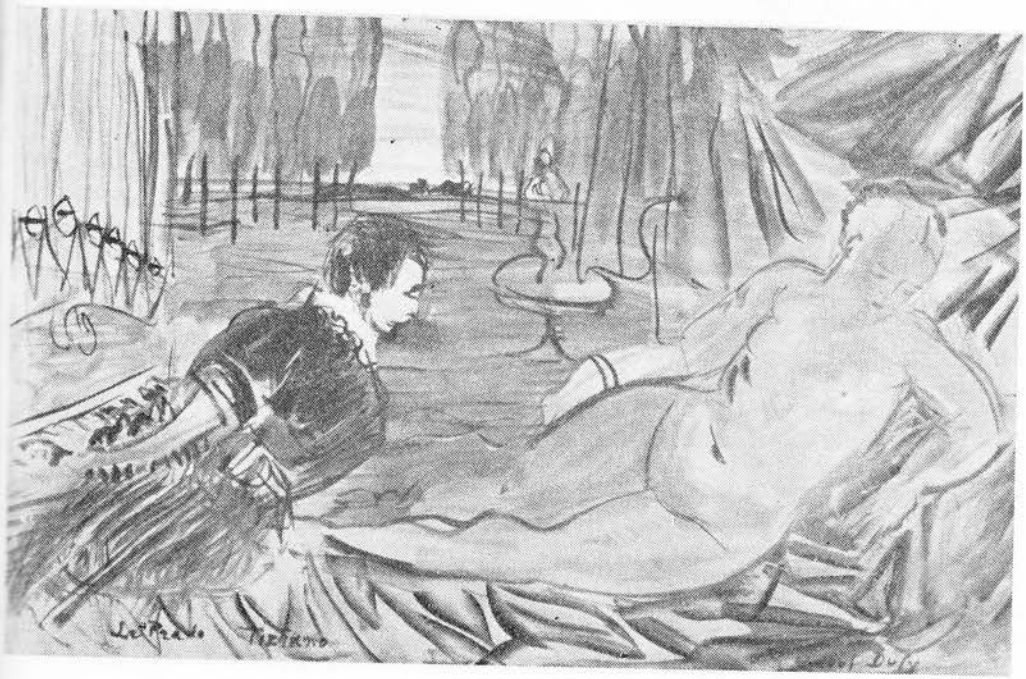


Modalităţile de expresie

Oricare-ar fi ţelul său principal, pictorul caută întotdeauna să exalte resursele meşteşugului său dar concepţia de „pictural" se modifică la infinit potrivit epocii.

383. Tiţian. *VENUS ŞI MUZICANTUL.* Muzeul Prado, Madrid.

384. Raoul Dufy. Acuarelă după Tiţian. 1949.



Totuşi eul lui nu e produsul acestor presiuni exterioare; el se supune în aceeaşi măsură unor impulsuri interioare, unor vocaţii profunde care ţin de natura lui cea mai personală. Aşa cum a subliniat Claudel: „Nu în anecdota exterioară e cazul să căutăm explicaţia. Orice mare operă de artă, ca şi realizările naturii însăşi, se supune unei necesităţi intrinseci pe care artistul o simte mai mult sau mai puţin limpede".

Această necesitate rezultă, într-o oarecare măsură, din fiinţa-i intimă, din tot ceea ce există potenţial în el şi tinde să se manifeste, să se realizeze în actele şi în operele sale. Aici psihologia temperamentelor şi-a caracterelor, caracterologia, va fi o mină de informaţii. De la Sheldon la Le Senne, de la Klages la doctorul Carton şi la Gaston Berger, s-au înmulţit studiile care căutau să definească tipurile umane şi să stabilească raporturile dintre ele, afinităţile lor cu anumite forme pe care le preferă şi le creează din instinct. Grafologia ne oferă un exemplu elocvent.

Dar o fiinţă omenească nu e făcută numai din aceste înclinaţii sufleteşti; ar însemna s-o definim prea teoretic. Ea există, adică are în urma ei o existenţă, deci o experienţă. Dorinţa ei de a trăi s-a confruntat din prima zi cu realitatea; ea s-a născut din conflictele, din exaltările sau din replierile, din problemele dificile pe care a trebuit să le rezolve pentru a-şi continua drumul şi care au angajat de fiecare dată natura însăşi a fiinţei lui, au pus-o mereu la încercare, faţă în faţă cu viaţa. Rezultă de aici o constituţie complexă, în continuă schimbare, unde se frământă şi caută să se echilibreze forţele sale interioare, diversele sale tendinţe, apetiturile şi refulările acestora.

EXPLORAREA ADÎNCURILOR ŞI PSIHANALIZA – Am văzut mai sus că acum intră în scenă psihanaliza, căci ea a întreprins, cu mai mult sau mai puţin succes, această explorare a adîncurilor; gîndirea lucidă şi mărturisită, aşa cum a arătat tot ea, caută să frîneze această activitate, pentru a substitui adevărurilor ascunse ideea care-i convine şi ideea pe care vrea să şi-o facă asupra lor. Pentru a reuşi să le pătrundă, psihologia trebuie să recurgă, prin ricoşeu, la asocierile spontane, pripite.

Ea a căutat aşadar, în vise mai cu seamă, potrivit căror preferinţe, căror obsesii şi potrivit căror legi de grupare şi de repetare se prezintă imaginile care iau naştere instinctiv în spirit, în afara controlului conştiinţei organizate. Încetîncet, s-a enunţat printre numeroase incertitudini — încă — şi rătăciri, dar cu necontenite progrese, o întreagă simbolistică a imaginaţiei.

Baudouin, în remarcabila-i *Psychanalyse de l'Art* apărută în 1929, arăta ce aplicare uimitoare şi-ar afla psihanaliza în opera de artă. Experienţa lui clinică l-a făcut să se intereseze mai ales de confruntarea subiecţilor săi cu opera de artă; dar vom fi interesaţi să cercetăm mai ales imaginaţia artistului însuşi. Doctorul N. N. Dracoulides, într-o carte apărută în momentul încheierii volumului de faţă, a continuat să întreprindă o *Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre* *. Se pare totuşi că mai mult a îngustat punctul de vedere extrem de suplu şi uman al lui Baudouin.

Incertitudinea în care se mai zbate încă psihanaliza, prinsă între mai multe tendinţe, uneori contradictorii, îl va obliga pe psihologul de artă la o mare prudenţă; noua ştiinţă este încă prea nesigură de căile sale şi prea tentată să se refugieze în formule automate. Totuşi, am constatat că din îmbinarea concepţiilor celor trei mari psihanalişti, Freud, Adler şi Jung, s-au putut desprinde puncte de vedere extrem de pătrunzătoare asupra inconştientului artistului, asupra acelei substanţe ultime care stă la baza profundei sale aspiraţii de a se tălmăci, de a se exprima, de *a fi* sub această formă obiectivă care este opera de artă.

---

* Colecţia *Action et Pensée*, editura Mont-Blanc, Genève 1952.

Un fel de statistică a imaginilor familiare ne oferă oarecum liniile de forţă ale sensibilităţii. Dar pericolul unei noi limitări ne pîndeşte, şi anume ignorarea evoluţiei necontenite în care viaţa duce cu sine tot ceea ce îi aparţine. Va trebui aşadar să urmărim această acţiune care nu se opreşte niciodată; atunci se va contura drumul unei existenţe, mobilurile îngrijorării sale, căutările, urmărirea unui ţel, a unui echilibru sau a unei liniştiri, într-un cuvînt sensul ei.

LIMITELE PSIHOLOGIEI ARTEI – Iată aşadar programul pe care şi l-ar putea stabili psihologia artei. Dar nu se expune ea în felul acesta la critici majore?

385. COURBET. *ATELIERUL PICTORULUI.*
Alegorie reală. Detaliu. Muzeul Luvru, Paris.

„A stărui într-o asemenea cercetare nu înseamnă să ne abatem de la opera de artă pentru a ne concentra asupra autorului ei? Nu înseamnă să ne îndepărtăm de la adevăratul ei sens care este Frumuseţea? Nu înseamnă să anulăm tot acest efort prin care ea tinde să devină o realitate în acelaşi timp independentă şi nouă, un obiect estetic ce există doar prin el însuşi?" Desigur, obiecţia ar fi valabilă dacă psihologia artei ar deveni un ţel şi n-ar rămîne un simplu mijloc de a aborda opera, de-a ne ajuta să primim mai bine ceea ce trebuie să ne dăruiască. Unul din motivele pentru care artistul creează este acela de a se manifesta şi de a-şi înscrie natura complexă într-o formă valabilă prin ea însăşi. Numai cunoaşterea omului ne poate îngădui un acces sigur la acest mesaj.

Şi dimpotrivă, evitînd repercusiunea reacţiilor noastre spontane, prea personale şi subiective, nu facem decît să respectăm artistul; a cunoaşte adevărata natură a operei de artă înseamnă a ne deschide sufletul în faţa ei, a deveni receptivi.

Psihologul nu are dreptul să reediteze eroarea comisă de istorici, care înţelegeau să facă din tablou încă un document în sprijinul curiozităţii lor. El are aceeaşi datorie de smerenie: să se pună în serviciul operei de artă şi al acţiunii pe care aceasta trebuie s-o exercite, să ofere o cunoaştere lucidă a elementelor pe care artistul aspiră, în mod conştient şi inconştient, să le comunice.

„Căutaţi cu orice preţ o înţelegere, se va obiecta, în timp ce rezultatul final al operei de artă este o împlinire, o delectare, cum spunea Poussin? Nu trebuie mai curînd să fie simţită decît înţeleasă? Această etalare a cauzelor nu duce la un determinism în care libertatea dispare, libertate care ar trebui să fie supremul refugiu al creaţiei artistice?"

Studiul artei are dreptul doar la un singur domeniu: cauza operei, cercetarea elementelor care au putut să acţioneze asupra destinului ei. Dar ştie, trebuie să ştie că nu face astfel decît să delimiteze mai bine celălalt domeniu, cel care nu-i aparţine ei ci doar Criticii, domeniului „modalităţii" şi nu al „cauzei", al concluziei în urma elementelor pe care le-a determinat şi le-a delimitat. Aşa cum ţărmul străjuieşte marea. Acolo unde se opreşte studiul operei de artă, începe tărîmul calităţii. Definind elementele estetice şi psihologice care alcătuiesc opera şi care nu sînt decît cauzele ei, ea eliberează de orice echivoc rezultatul său: valoarea.

A DELIMITA IREDUCTIBILUL – Explicaţiile nu servesc decît să delimiteze progresiv tot ce nu e realitate profundă şi ultimă, rezervată numai contemplării. Precizînd ceea ce izvora din contingenţe, istoria a permis psihologiei să abordeze esenţialul. La rîndu-i, psihologia, continuînd să denunţe ceea ce e determinism, se opreşte în faţa a ceea ce-i scapă. Ea izolează, *dezgoleşte*, separă de orice confuzie calitatea pură, unde rezidă libertatea operei şi frumuseţea ei.

Căci dacă omul nu e stăpînul faptelor impuse de viaţă care, în jurul lui, îl împresoară din toate părţile, iar în el îi modelează natura, e stăpînul valorii pe care le-o atribuie, ca spectator, sau pe care le-o conferă, în calitate de creator. De orice constrîngere ar suferi, el cotinuă să păstreze puterea de-a judeca opera de artă, de a hotărî asupra valorii sale, estetice sau morale; şi astfel rămîne ireductibil liber.

Cu cît istoria artei explică oamenilor că artistul e jucăria unor fatalităţi, cu atît îi eliberează de tentaţia unor formule, teorii şi mode, căci arată cît de relative şi zadarnice sînt acestea în perpetua lor reînnoire. Rămîne doar calitatea, care nu se poate reduce la vreo reţetă, la vreo definiţie.

E nevoie de ucenici vrăjitori care să vrea să reducă armonia la o anumită măsură, să o ferece în vreo „secţiune de aur", pe cînd ea se naşte doar din avantajul pe care artiştii îl obţin uneori de pe urma ei. Ce amăgire să judecăm reuşita unei opere după principiile pe care le aplică sau după ideile pe care le tălmăceşte! Baremuri ale plasticii, retorică a expresiei, dogme ale esteticii se confundă într-o comună indiferenţă, cîtă vreme n-au slujit drept suport calităţii; nu se vor justifica decît prin calitatea cu care un om va şti într-o zi să le înzestreze, dar toate acestea nu vor putea nici s-o creeze, nici chiar s-o explice vreodată.

Înţelegerea, cunoaşterea operei de artă nu-i risipeşte misterul, ci i-l conturează cu precizie. I-l defineşte, în sensul propriu, fixînd limita de unde începe. Dizolvă ganga pe care unii ar fi luat-o drept piatră curată, în timp ce ea nu-i era decît înveliş opac. Percepem astfel gema şi-i suferim fascinaţia. A sosit ceasul să facem linişte şi să lăsăm să se înalţe glasul ei mut.

INDICE

ASTERISCUL INDICĂ PAGINILE CU ILUSTRAȚII

ABRY, Émile: 26*, 27
abstractă (artă): 70, 98*, 99* 112, 196, 199, 200—201, 217, 421
ADLER, Alfred: 326, 432
Africa de sud (artă din): 158 (notă), 191* 193
ALBERT CEL MARE, sf: 430
ALBERTI, Leon Battista: 415
ALLENDY, René: 352
ALLORI, Allessandro (Alessandro di Cristofano di Lorenzo Allori): 208*
Alpera: 188*
Altamira: 115, 116, 118, 126*, 127, 131, 132, 139, 173
ALTDORFER, Albrecht: 319, 400*, 401*, 423*
America: 31, 50, 52* 53, 59, 60
ANGELICO, Fra (Giovanni da Fiesole): 348, 407*
antică (pictură): 203*
APELLES: 214
ARAGON, Louis: 21
ARCIMBOLDI, Giuseppe: 411
ARISTOTEL: 49 (notă), 74, 134 (și notă), 143, 145, 152 (notă), 305*, 307, 376, 430
ARSENNE, L. C.: 288
asiriană (artă): 196, 357, 360*
AUDIC, Charles: 26, 27
Aufklärung (die): 308
AUGUSTIN, sf. (Augustinus Aurelius): 21, 140, 141, 388, 430,
AURIER, Albert: 273
Australia: 116
Azil (Mas d'), vezi *Mas d'Azil*

BACHELARD, Gaston: 208, 282
BACON, Roger: 143, 430
BALDUNG GRIEN *sau* GRÜN, Hans: 319, 322*, pl. XIII
BALZAC, Honoré de: 38, 54
BANDI, Hans Georg: 115 (notă)
BARBARI, Iacopo de' (Jacob Walch): 94
barocă (artă): 200, 231—233, 406—410, 421
BARRÈS, Maurice: 21, 110, 209, 275, 342, 373
BASKINE, Maurice: 201
BAUDELAIRE, Charles: 22 (și notă), 83 (notă), 107, 110, 216, 241, 251, 272, 278, 283, 284, 288, 338, 399, 413, 425, 426, 428
BAUDOUIN, Charles: 258, 352 (notă), 432
BAYEU, Francisco: 321
BAZIN, Germain: 359 (și notă)
BELL, E. T.: 39
BELLINI, Giovanni (Giambellino): 78* 154
BELLORI, Giovanni Pietro: 25, 285, 287
BENOIT, Jacques: 275, 277
BÉRAUD, Jean: 259
BERENSON, Bernhard: 144, 373, 418
BERGE, Auguste Charles de la: 219, 220
BERGER, Gaston: 432
BERGSON, Henri: 74, 152, 153 (notă), 214, 308
BERLINGHIERI, atelierul lui: 361, 363*
BERLINGHIERI, Berlinghiero: 361, 362*
BERNARD, Claude: 40 (notă)
BERNARD, Émile: 114 (notă) 178, 186, 276
BERTIN, Nicolas: 246*
BIBESCU, Anton: 244
bizantină (artă): 74, 141, 142* 143, 223*, 252*, 254, 361, 376, 390*
BLANC, Charles: 26, 216 (notă)
BLANCHARD, Maria: 263, 377*
BLEULER, Eugen: 394
BONNARD, Pierre: 29*, 58, 113 (și notă), 114, 139, 169
BOSCH, Hieronymus (Hieronymus Van Aeken *sau* Aken): 203*, 312, 314, 321—323, 324*, 325*, 326, 327*, 335—337, 344, 354, 356, 358
BOSSE, Abraham: 398*
BOTTICELLI, Sandro (Alessandro di Mariano Filipepi): 296*, 297*, 298, 304
BOUGUEREAU, Adolphe William: 163
BOURDICHON, Jean: 45*
BOURGET, Paul: 94
BOUTARIC, Augustin: 153 (notă)
BOUTROUX, Émile: 134 (notă)
BRACELLI, Giovanni Battista: 186*
BRAQUE, Georges: 59*, 97, 99*
BRÂNCUȘI, Constantin: 124*
BRETON, André: 371
BREUER, Joseph: 376
BREUIL, Henri: 41, 115* (și notă), 116* 128*, 190*
BRION, Marcel: 326
BROGLIE, Louis de: 67
BRONZINO, *vezi* Allori, Alessandro
BRUEGEL, BRUEGHEL *sau* BREUGHEL, Pieter (cel Bătrîn): 157, 158*, 159* 160*, 228
BRUEGEL, Jan (Bruegel de Velours): 294
BUFFET, Bernard: 268, 271*
BUHLER, Karl: 126
BURCKHARDT, Georg Eduard: 418
BURNOUF, Jean-Louis: 251
BYRON, George Gordon, lord: 428

CABRÉ, J.: 191
CAHIER, Charles: 421
CAIN, Julien: 29
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: 341
CARAVAGGIO (Michelangelo Amerighi *sau* Merisi): 154, 156*, 161, 164, 286*, 287, 288
CARLU, Jacques: 48*
CARPEAUX, Jean-Baptiste: 237
CARTON, Paul: 432
CARUS, Carl Gustav: 308, 309
CASANOVA, Francesco Giuseppe: 220 (notă)

CASSANDRE (Adolphe Jean-Marie Mouron): 57*, 159*
Castillo (El): 115*, 190*
CAVALCASELLE, G. B.: 418
CAZOTTE, Jacques: 118 (notă)
Cărţii (arta):
sec. XIII: 20*
sec. XV: 21*, 45*
sec. XVI: 22*
sec. XIX: 23*
sec. XX: 26*
CÉZANNE, Paul: 102*, 103*, 104, 114, 168*, 169, 186*
CHAGALL, Marc: 314, 386, 387*
CHAMSON, André: 22
CHANTELOU, Paul Fréart de: 289
CHARDIN, Jean-Baptiste Siméon: 161, 165, 208, 210*, 213*, 220 (notă), 388*
Chassey: 122*
CHATEAUBRIAND, François René de: 369
CHÉRONNET, Louis: 385
chineză (artă): 41*, 42*, 74, 75, 194*, 250*, 251, 253, 359, 373*
cibernetică: 392
cinematograf: 62, 64, 384
CLAPARÈDE, Édouard: 388, 428
clasică (artă): 234—236, 398, 406—409
CLAUDEL, Paul: 22, 80, 350, 432, 428
COCHIN, Charles Nicolas: 25
COCTEAU, Jean: 22, 228 (notă), 322*
COLERIDGE, Samuel Taylor: 271
COMBE, Jacques: 323, 325
COMTE, Auguste: 164, 418
CONDILLAC, Étienne Bonnot de: 49, 162
copiilor (artă a): 126, 396*
COROT, Camille: 81*, 82, 97, 113 (notă), 220*, 221*, 223, 224, 348
CORREGGIO (Antonio Allegri): 277*
COURBET, Jean Désiré Gustave: 21, 58*, 69, 95*, 96*, 97, 152, 164, 268, 270* 433*
CRANACH, Lucas (cel Bătrîn): 407*
creştină primitivă (artă): 139, 140*, 141, 361*, 362*, 376, 380*
cretană (artă): 130 (şi notă)
CROCE, Benedetto: 418, 420
CROUZET, Paul: 26, 27
CROWE, Joseph Archer: 418
cubism: 70, 124, 200, 217, 421
Cueva de Val del Charco del Agua Amarga: 191*
CURTIUS, Ernst: 248

DALADIER, Édouard: 59 (notă)
DARET, Jean: 77*
DAUMIER, Honoré: 28*, 31
DAVID, Louis: 62*, 63*, 162, 163, 165*, 178, 364*, 365*
DEGAS, Edgar: 59 (notă), 73, 79*, 108, 171
DELABERGE, Charles *vezi* Berge, A. Ch. de la
DELACROIX, Eugene: 49 (notă), 58, 70, 84 (notă), 105 (şi notă), 106*, 107 (şi notă), 108*, 109*, 110, 114, 164, 216, 220 (şi notă), 234, 235*, 236*, 237*, 238, 239, 241, 245, 251, 253*, 254, 272—275, 276, 278, 280, 281, 288—290, 336, 337*, 338, 339*, 340*, 341*, 342*, 358, 368, 383, 389, 391*, 393, 394, 428, 430, pl. VI
DELACROIX, Henri: 352 (notă), 424
DELAMAIN, Maurice: 44 (notă)
DELAUNAY, Robert: 32*, 69, (notă)
DEL PACCHIA, Girolamo: 408*
DE MOMPER, Joost: 411*
DENIS, Maurice: 31, 79, 183 (notă)
DEONNA, Waldemar: 421
DERAIN, André: 200
DERBINDEREN, A. J.: 366*
DESCARTES, René: 65, 66, 133, 179
DESSOIR, Max: 420
DEVILLIERS: 243*
DEUTSCH, Felix: 278
DIDEROT, Denis: 220 (notă)
DIDRON, Adolphe Napoléon: 421
DORÉ, Gustave: 31
DOSSO DOSSI (Giovanni Luteri): 312*, 314
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: 255
DOTTRENS, Robert Alexander: 44
DOU, Gérard: 76, 78, 80
DRACOULIDES, N. N.: 432
DUBOS *sau* DU BOS, Jean-Baptiste: 27 (notă), 430
DUBUFFET, Jean: 201
DUFRESNOY *sau* DU FRESNOY, Charles Alphonse: 176
DUFY, Raoul: 211, 431*, pl. V
DUHAMEL, Georges: 65
DUMITRESCU, Geo: 107 (notă)
DUPUY DE GREZ, Bernard: 176
DÜRER, Albrecht: 44, 92*, 93*, 94, 178, 181 (notă), 182, 311*, 314, 404*

ECKERMANN, Johann Peter: 110
egipteană (artă): 42, 131, 173*, 189*, 190, 246, 282
Einfühlung (die): 288, 426
EL GRECO *vezi* GRECO
ELIADE, Mircea: 248, 344
ELUARD, Paul (Eugène Grindel): 22
EMERSON, Ralph Waldo: 251
Encyclopédie (L'): 82 (notă)
ENSOR, James: 327, 378*
ERNST, Max: 71*, 371
etruscă (artă): 137
expresionism: 69, 70

FAURE, Élie: 421
FEBVRE, Lucien: 39
FECHNER, Gustav Theodor: 417, 425
FÉLIBIEN, André: 176
FÉRÉ, Charles Samson: 426
Ferrara (şcoala de la): 284
FICHTE, Johann Gottlieb: 402
FICINO, Marsilio: 145
FIDIAS: 361*
FIERENS, Paul: 146 (şi notă)
fizionotip: 136*, 138
flamandă (şcoala): 145—151, 157, 357*, 358
FLAUBERT, Gustave: 417
FLOURNOY, Théodore: 426 (notă)
FOCILLON, Henri: 184, 219, 255, 256, 421, 424
FOIX, Pierre: 44 (notă)
FONTAINAS, André: 276, 310
FONTAINE, A. 176 (notă)
Fontainebleau (şcoala de la): 202*, 419*
Font-de-Gaume: 130*, 132, 139
fotografie: 23, 26, 30, 164, 254
FOUQUET *sau* FOUCQUET, Jean: 183, 184*, 186
fovism: 70
FRAGONARD, Jean Honoré; 211, 275, 283*, 285, 314, 422*
FRANCE, Anatole (Anatole Thibault): 21
FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: 73*
franceză (şcoala):
sec. XI: 359*;
sec. XIII: 20*
sec. XIV: 357*

sec. XV: 21*, 358
FRANCISC DIN ASSISI (Giovanni Bernardone): 143 361, 362
FRANÇOIS, meşterul: 21*
FREUD, Sigmund: 322, 326—328, 376, 432
FRIEDLÄNDER, Max Jacob 418
FRIEDRICH, Caspar David: 309*, 373
FROBENIUS, Leon: 131 (şi notă)
FROMENTIN, Eugène: 21, 376
FRY, Roger Eliot: 421

galică (artă): 195*
GARNIER, Charles: 48*, 75*
GAUGUIN, Paul: 82*, 112, 114 (notă), 170, 273, 276—278, 281, 282, 309, 310, 367*, 368
GAUTIER, Théophile: 220 (notă), 300
GAVARNI, Paul (Suplice Guillaume Chevalier): 31
GAVELLE, Émile: 76
GAVELLE, Robert: 76
GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne: 417
GEORGE, Waldemar: 285
GÉRICAULT, Théodore: 282
germană (artă):
sec. XIII: 359*
sec. XVI: 320
Gestaltstheorie: (die): 426
GHIRLANDAIO (Domenico di Tommaso Bigordi): 231, pl. VII
GHYKA, Matila C.: 94 (notă)
GIDE, André: 353
GILLET, Louis: 298
GILSON, Étienne: 140
GIORGIONE (Giorgio da Castelfranco): 289, 312, 336
GIOTTO DI BONDONE: 144, 146, 147*, 148, 207, 216 (notă)
GIOVANNI DA FIESOLE, *vezi* Fra Angelico
GIROLAMO DEL PACCHIA *vezi* Del Pacchia, Girolamo
GIUNTINI, Aldo: 34 (notă)
GOETHE, Johann Wolfgang von: 70, 107, 110, 111, 218
GORGIAS: 134
gotică (artă): 145*, 254, 281
GOYA Y LUCIENTES, Francisco de: 313*, 314, 315, 317, 318*, 319*, 320*, 321*, 323, 326, 335, 337, 338, 344, 429*
GRABAR, André: 141 (notă)
GRAF, Urs: 319
greacă (artă): 133, 134, 135*, 136*, 139, 173, 189*, 190, 195*, 196, 249*, 282, 360*, 361*, 399
GRECO sau EL GRECO (Domenikos Theotokopulos): 285*, 287, 343*, 344, 345*, 348, 372, 427*, pl. X
Grèze: 126*
GRIGORIE DIN NYSSA: 80, 111
GROUSSET, René: 43 (şi notă)
GRÜNEWALD, Mathias (Mathis Nithardt *sau* Gothardt): 394*
GUIDO, *vezi* Reni, Guido
GUILLAUME, Paul: 420, 426
GUYAU, Jean Marie: 193
GUYS, Constantin: 25*, 26

HAESAERTS, Paul: 64
HALS, Frans: 150, 210, 211, 213*
HAMEEL, Alart Du: 323
HARDY, Thomas: 255
HARTUNG, Hans: 198*, 201
HARUNOBU, Suzuki (Hozumi Jihei): 175*, 176
HEERE, Lukas de: 76
HERBERT, Jean: 248 (notă)
HERBIN, Auguste: 180*
HERDER, Johann Gottfried von: 430
HERON CEL BATRIN *sau* HERON DIN ALEXANDRIA: 34 (notă)
Hierakonpolis: 190
HOBBES, Thomas: 243
HODLER, Ferdinand: 56*
HOGARTH, William: 174*, 176
HOLBEIN, Hans (cel Bătrîn): pl. III
HOMER: 304, 305*, 307, 339*, 340
HOOCH, HOOGHE *sau* HOOGH, Pieter de: 349*
Hornos de la Peña: 116*
HOSIASSON, Philippe: 199*, 201
HOURTICQ, Louis: 382, 421
HUGO, Victor Marie: 239, 251, 304 (notă), 305, 315, 393
HUME, David: 52, 426
HUXLEY, Aldous: 61

impresionism: 58, 113, 127, 150, 163—166, 207
India
artă: 37*, 75, 196
gîndire: 75, 248, 251, 333, 344, 403
INGRES, Jean Auguste Dominique: 79, 84 (notă), 88, 89*, 90*, 91*, 92, 93, 107, 108*, 176, 212*, 216, 253, 272—275, 391, 394
irlandeză (artă): 192*, 193 (şi notă), 195, 196
italiană (artă): 143, 144, 146*, 148, 398

JAËLL, Marie: 174 (notă)
JAMOT, Paul: 228
JASPERS, Karl: 413
JEAN DE MEUNG: 143
JELLOYS: 243*
JOUBERT, Joseph: 99
JOUFFROY, Théodore: 426
JUNG, Carl Gustav: 174 (notă), 323, 326, 333, 335, 379, 432

KAFKA, Franz: 62, 323
KAKER, James: 50
KANT, Immanuel: 49, 83 (notă), 389, 390
KEPLER, Johannes: 94
KIENER, Helene: 174 (notă)
KIERSMEIER, Carl: 40
KLAGES, Ludwig: 432
KNOLL *(mobilă)*: 180*
KOFFKA, Kurt: 426
KRESTOVSKY, Lydie: 182
KU CIAN YEU: 250*
Kunstwissenschaft (die): 219, 420
KUO HSI: 75, 251

LACOMBE, Olivier: 140 (notă)
LACTANTIUS, Caecilius Firmianus: 388
LA FONTAINE, Jean de: 314
La Genière: 130*, 132
Laguna de la Janda: 190*
LALO, Charles: 430
LAMENNAIS *sau* LA MENNAIS, Félicité Robert de: 61, 62, 389
LAMOTTE, Angèle: 114
LANDON, Charles Paul: 24
LANSON, Gustave: 26, 27
LA TOUR, Georges de: 157, 183, 185*
Laugerie-Basse: 121*, 122
LE BRUN, Charles: 279*, 282
LEE, Vernon: 417
LEHMANN, Rudolf: 174 (notă)
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: 308
LE NAIN, Antoine: 161
LE NAIN, Louis: 161
LE NAIN, Mathieu: 161
LEONARDO DA VINCI: 15*, 34* (notă), 35*, 74, 76 (şi notă), 94, 112, 117, 118 (notă), 137, 139, 153, 157, 181, 182, 227, 233*, 234, 325, 328*, 329*, 332, 333, 336, 337 (şi notă)

LEROI-GOURHAN, André: 132
LE ROY, Édouard: 67
LE SENNE, René: 432
Lespugue[1]: 122, 123, 124*, 135, 176, 200, 276
LESSING, Gotthold Ephraim: 217
LE SUEUR, Eustache: 276
Levantul iberic: 41*, 158 (notă), 190* 191*, 193
Limeuil: 132, 133*
LIPPS, Theodor: 426
LISIP: 74, 93
LISZT, Franz: 384
LOCKE, John: 52, 162
LOMAZZO, Giovanni Paolo: 176
LOO, G. Hulin de: 418
LORRAIN *sau* LE LORRAIN Claude (Claude Gellée *sau* Gelée): 157, 273*
Lortet: 127*, 128
LOTTO, Lorenzo: 310*, 312, 413*
LOUPOT, Charles: 57*
LOUTHERBOURG *sau* LUTHERBURG, Philippe Jacques: 220 (notă)
Luristan (artă din): 196
LUCIAN DIN SAMOSATA: 214
LUPAȘCU, Ștefan: 67 (notă)
LURÇAT, Jean: 384*

MAESTRUL CRUCIFIXULUI SFÎNTULUI FRANCISC: 361, 362*
MAESTRUL DIN MOULINS: 222*, 224
MAESTRUL *INIMII CUPRINSE DE DRAGOSTE*: 153*, 154
MAINE DE BIRAN (François-Pierre Gonthier de Biran): 393
MÂLE, Émile: 113, 242, 382, 421, 424
MALLARMÉ, Stéphane: 39, 81, 200, 263, 366*, 367*, 368, 369
MALRAUX, André: 22, 23, 57, 73, 80, 245, 246 (notă), 319, 424, 428
MANESSIER, Alfred: 83*
MANET, Edouard: 80, 366*, 368
MANTEGNA, Andrea: 280*, 284, pl. XIV
MARCHAND, André: 394*
MARINETTI, Filippo Tommaso: 34
MARINGER, Johannes: 115
MARTINI, Francesco di Giorgio, *vezi* Francesco di Giorgio Martini
MARTINI, Simone: 144, 146*
MASACCIO (Tommaso di Ser Giovanni): 144, 146*, 395*
Mas d'Azil: 41*, 129 (și nota)
MASSON, André: 201, 379*
MASSON-OURSEL, Paul: 248 (notă)
MATHEY, Jacques: 107 (notă)
MATHIEU, Georges: 201
MATISSE, Henri: 42*, 97, 139, 215, 216 (notă)
MATSYS, METZYS *sau* MASSYS, Quentin *sau* Quinten: 78*, 268, 269*
MEISSONIER, Ernest: 80, 150, 163
MEMLING *sau* MEMLINC, Hans: 154
merovingiană (artă): 43*, 194*, 196
mesopotamică (artă) — vezi și *artă sumeriană, artă asiriană*: 188*, 190
MEUNG, Jean de, *vezi* Jean de Meung
MICHAUX, Henri: 201
MICHEL, André: 415, 417
MICHELANGELO BUONARROTI: 158, 162*
MILLET, Jean-François: 165, 168*
MINKOWSKA, F.: 394
modernă (artă): 82, 111, 200, 273, 386
MODIGLIANI, Amedeo: 197*
MOMPER, Joost de, *vezi* De Momper, Joost
MONDRIAN *sau* MONDRIAAN, Piet (Pieter Cornelis): 68*, 87
MONET, Claude: 113, 164, 165, 166*, 167*, 169*, 215*
MONFREID, Daniel de: 309
MONGE, Gaspard: 179
MONSELET, Charles: 118 (notă)
MONTESQUIEU, Charles de Secondat, de la Brède, de: 221
MONZIE, Anatole de: 19
MOREAU, Jean Michel (cel Tînăr): 25
MORELLI, Giovanni: 418
MÜLLER-FREIENFELS, Richard: 424
MUSSET, Alfred de: 245, 315
nabi (pictorii nabiști): 170
NADELMAN, Eli: 180*
NAPOLÉON I BONAPARTE: 26
NATANSON, Thadée: 262 (notă)
NAVILLE, Pierre: 126 (notă)
neagră (artă): 40, 197*, 198, 200
neolitică (artă): 122*, 123, 181, 196
Niaux: 126*, 127, 131
NIL DIN ANCYRA (Nil Ascetul *sau* Sinaitul): 141, 388
NOVALIS (Friedrich von Hardenberg): 308

OBERMAIER, Hugo: 41, 42
olandeză (școala): 264, 428
ordoșilor (arta): 194*, 196
ORS Y ROVIRA, Eugenio d': 421
OULIÉ, Marthe: 130 (și notă)

PACIOLI, Luca (Luca di Borgo): 94, 182
PANOFSKY, Erwin: 76 (notă), 314
PASCAL, Blaise: 387, 389, 392
PATAÑJALI: 248
PATINIR *sau* PATENIER, Joachim: 157
PAVLOV, Ivan Petrovici: 33, 55
PÉRIGNON, Alexis Nicolas: 417
persoană (artă): 123*, 195*, 196
PERUGINO (Pietro di Cristoforo Vannucci): 330
PHIDIAS, *vezi* FIDIAS
PHILIPPIDE, Alexandru Al.: 107
PIAGET, Jean: 428
PICASSO, Pablo (Pablo Ruiz Blasco): 21, 46, 97, 98*, 99, 119*, 124, 125*
PIERO DELLA FRANCESCA: 182, 183*, 184, 186, 255, 256
PIÉRON, Henri: 426
PIERRE, Jean-Baptiste Marie: 178
PIETRO DA CORTONA (Pietro Berrettini da Cortona): 409*
PIETTE, Édouard: 42
PIJOAN: 132 (notă)
PILES, Roger de: 160 (notă)
PISANELLO (Antonio Pisano): 356*
Placard (Le): 121*
plastic: 70, 82, 83 (și notă), 84, 87
PLATON: 49 (notă), 74, 94, 99, 134, 139, 140, 145, 179,

[1] Deși ortografierea *Lespugne* se întîlnește frecvent, chiar și în *Dictionnaire des Communes*, autorul a adoptat *Lespugue*, formă confirmată de Primăria comunei.

181—183
PLINIU CEL BĂTRÎN (Caius Plinius Secundus): 82 (notă), 137, 138, 214
PLOTIN: 139—141, 251, 372
PLUTARH: 22
POE, Edgar Allan: 368
POLICLET: 134, 135*
polineziană (artă): 201
PORFIR (Porphyrios): 140
Portel (Le): 128*
PORTEUS, Hugh Gordon: 43
POTTIER, Edmond: 138 (notă)
POUSSIN, Nicolas: 281*, 285, 289, 290*, 291*, 292—294, 301, 381*, 390, 391, 434
Predmostí: 117*, 118, 121*, 123, 124, 125*
preistorie: 41*, 42, 115—133, 158 (notă), 173, 188,* 190*, 191*
PROUDHON, Pierre Joseph: 392
PROUST, Marcel: 127, 244, 245, 255, 256, 264, 316, 428
psihanaliză: 248, 282, 317, 321, 326—332, 353, 376, 379, 385, 432—434
PULVER, Max: 282

RAFAEL (Raffaello Santi *sau* Sanzio): 232*, 234, 235, 239, 274*, 278, 314, 329*, 330*, 331*, 333, 334*, 335, 336*, 337, 341, 344, pl. XI
RAIMONDI, Marc Antoine (Marcantonio): 314, 335*
RANK, Otto: 353
REDON, Odilon: 97 (şi notă), 118 (notă), 239, 246*, 344
REID, Thomas: 44, 45
REINACH, Salomon: 26, 76 (notă)
REMBRANDT (Harmenszoon Van Rijn): 17*, 26, 80, 150, 157, 207, 209*, 220 (notă), 226*, 230, 256*, 257, 258, 264, 267, 293*, 301*, 302*, 303*, 304*, 305*, 306*, 307*, 344, 346, 368, 372, 393
RENI, Guido: 282
RENOIR, Auguste: 113 (notă), 275, 366*, 368, pl IX
RICHELIEU, Armand Jean du Plessis de: 161
RICHTER, J. P.: 181 (notă)
RIEGL, Alois: 421
RIETVELD, Gerrit: 180*
RIMBAUD, Arthur: 110, 251
RIOPELLE, Jean-Paul: 201
RITTER, Heinrich: 308
ROBERT, Hubert: 397*
romană (artă): 138*, 196, 203*, 248, 249*
romanică (artă): 144*, 254, 380*
RONSARD, Pierre de: 42
ROPS, Félicien: 399
RORSCHACH, Hermann: 118, 332, 382, 394
ROUAULT, Georges: 68*, 69*, 105, 268, 385, 393
ROUMEGUÈRE, P.: 323
ROUSSEAU, Théodore: 219, 369, 370*
ROY, Claude: 244 (notă)
RUBENS, Petrus Paulus: 64*, 79*, 110, 160*, 161*, 164, 186, 211, 224*, 225*, 227*, 228—230, 268, 269*, 275, 282, 293, 294, 295*, 296, 297, 298*, 300, 301, 304, pl IX, XV
RUBIN: 426
RUDRAUF, Lucien: 285 (notă)
RUISDAEL *sau* RUYSDAEL, Jacob van: 150, 257*, 258, 263*, 264, 265*, 266*, 267*, 292, 399
Rusia: 123, 196

SACHS, H.: 353
Saint-Marcel: 121*, 122
SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, de: 209
SALIN, Édouard: 196 (notă)
SCHOPENHAUER, Arthur: 83 (notă)
SCHUBERT, Gotthilf Heinrich: 308
SCHUFFENECKER, Emil: 278, 282
SCHUHL, Pierre Maxime: 134 (notă)
secţiunea de aur: 93*, 135*, 182, 391, 434
SEURAT, Georges: 396
SHAKESPEARE, William: 33, 266, 315
SHELDON, Wilmon: 432
SIE HO: 75
SIGUENÇA, José de: 322
SILCOCK, A.: 41
SILVESTRE, Théophile: 22 (notă), 368
simbolism: 273, 278
SOCRATE: 49, 73
SOLLIER, Paul: 426
SOULAGES, Pierre: 201
SOURIAU, Étienne: 420, 426
spaniolă (şcoală): 78
STENDHAL (Henri Beyle): 255
stepelor (artă a): 196
STEVENSON, Robert Louis Balfour: 103 (notă)
STORCK, Henri: 64
SUA (Statele Unite ale Americii), vezi *America*
SUGER, abatele: 141
sumeriană (artă): 188*, 246
suprarealism: 70, 371, 379, 385

TACIT (Publius Cornelius Tacitus): 207
TAINE, Hippolyte: 258, 300, 357, 418, 420, 421, 426, 430
TANGUY, Yves: 371, 414*
TENIERS, David (cel Tînăr): 284*, 287
TERTULIAN (Quintus Septimius Florens Tertullianus): 83 (notă)
TINTORETTO (Jacopo Robusti): 24*, 78, 158, 163*, 207, 208*, pl. I
tipografie: 23, 25, 30, 42, 43*, 44
TIŢIAN (Tiziano Vecellio *sau* Vecelli): 78, 107, 108, 110, 155*, 207, 289, 292, 298, 431*, pl. IV
TOEPFFER, Rudolf: 23*
TOLNAY, Charles de: 323
TOMA DIN AQUINO: 288, 430
TORY, Geoffroy: 18*, 44
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de: 58, 132, 176, 190, 259, 260, 261*, 262*, 294, pl. II
TOURNEUX, Maurice: 393 (notă)
TOURNIER, Nicolas: 157
TURNER, Joseph Mallord William: 19*

UCCELLO *sau* UCELLO (Paolo di Dono): 144, 178, 179*, 183
UTITZ, Emil: 420

VALERY, Paul Ambroise: 59 (notă), 60, 65 (notă), 104, 107, 108 (notă), 112, 333, 380, 421
VAN DER GEEST, Cornelius: 268
VAN DER WEYDEN, Roger (Rogier de La Pasture): 86*, 87*, 88, 204*, 356*
VAN DONGEN, Kees (Cornelius Kees): 258, 259*
VAN DYCK, Anton (Antoon Van Dijck): 285*, 287, 298*, 299*, 300, 304
VAN EYCK, Jan: 76, 78*, 84*, 85*, 86*, 88, 113*, 145, 148*, 150, 151*, 154,
VAN GOGH, Théo: 101, 276, 278, 293
VAN GOGH, Vincent: 100*, 101—104, 171*, 229*, 231, 276, 278, 293, 384, 386, 396

VAN HOOGSTRATEN, Samuel: 416*
VAN STRY, Abraham: 149*
VAN VALCKENBORGH, Lucas: 398*
VASARI, Giorgio: 25, 144, 332, 415
VASILE CEL MARE, sf.: 111
VELAZQUEZ, Diego Rodriguez de Silva: 78, 97, 205*, 206*, 207, 231, pl. VIII
venețiană (școala) 207, 284
VENTURI, Lionello: 214 (notă)
VERMEER, Johannes (Vermeer van Delft): 78, 150, 212*, 255, 264, 276 (și notă), 346*, 347*, 348, 349*, 350*, 351, pl. XII
VERONESE, Paolo (Paolo Caliari): 76, 164, 218*, 227
VERSPRONCK, Johannes Cornelius: 211
VIEIRA DA SILVA, Maria Helena: 201
vikingilor (arta): 196, 201
VILLARD DE HONNECOURT: 143, 177*
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de: 323
VINCENT DE BEAUVAIS: 143
VIRGIL (Publius Vergilius Maro): 289, 338, 339*, 340, 391
VISCHER, Friedrich Theodor: 420, 426
vitraliu: 142
VITRUVIU (Marcus Vitruvius Pollio): 82 (notă), 214
VLAMINCK, Maurice de: 51*, 200
VOLKELT, Johannes: 426
VOLLARD, Ambroise: 113 (notă)
VOLMAT, Robert: 323
VRIES, A. B. de: 276

WAAGEN, G. F.: 418
WAGNER, Richard: 315, 428
WALLON, Henri: 243, 428
WAROQUIER, Henry de: 282 (notă)
WATTEAU, Antoine: 279*, 282, 351 (și notă), 354*, 355*, 375*, 405*
WEBER, Carl Maria von: 241
WEBER, Max: 425
WELLS, Herbert George: 270
WERTHEIMER, Max: 426
WINCKELMANN, Johann Joachim: 393
WINKLER, F.: 190 (și notă)
WITZ, Konrad: 154
WÖLFFLIN, Heinrich: 152 (și notă), 170, 394 (notă), 421
WOLS (Alfred Otto Wolfgang Schulze): 201
WUNDT, Wilhelm: 425

XENOCRAT: 74, 139

ZADKINE, Ossip: 124
ZEUXIS: 74

CUPRINS

INTRODUCERE 5

PREAMBUL LA „PUTERILE IMAGINII" 19

1. SEMNELE TIMPULUI 19
Primatul vizualului. — Textul cedează imaginii. — Abordarea prin privire. — O civilizaţie şi oameni noi. — Viteză, intensitate.

2. CIVILIZAŢIA CĂRŢII 36
Epoca pre-logică. — Limbajul inteligibilului. — Refugiile vieţii sensibile. — Mărturia scrisului. — Facultatea artistică.

3. CIVILIZAŢIA IMAGINII 49
Ameninţări asupra vieţii interioare. — Semnul înlocuieşte cuvîntul. — Imperiul imaginii. — Reflexie şi reflex. — Uzura senzorială. — Declinul individului.

4. A DORI VIITORUL 65
Semnul eliberează gîndirea. — Arta salvatoare a sufletului. — Puterile şi îndatoririle picturii.

Capitolul I

REALITATE, FRUMUSEŢE ŞI POEZIE 73
Echivocul picturii

1. REALITATE 76
Trompe-l'oeil şi oglindă. — Dincolo de aparenţe.

2. FRUMUSEŢE 80
Pictura, alchimie necesară. — De la real la plastică. — Calculul frumuseţii.

3. POEZIE 93
Prezenţa artistului. — Universul Van Gogh. — Universurile Cézanne.

4. CĂTRE O SINTEZĂ 105
Pluralitatea lui Delacroix. — Tabloul total. — Arta este un limbaj? — Limbajul ispitit de forma sa.

Capitolul II

DESTINELE REALISMULUI 113

1. CERCETAREA SURSELOR: PREISTORIA 115
Tatonările artei. — Ia naştere asemănarea. — Forma abstractă. — Legea varietăţii în unitate. — Realismul şi abstracţia se combină. — Realismul şi abstracţia se succed. — Trecerea de la real la abstract. — Există un realism preistoric? — Despre un academism preistoric.

2. TRADIȚIA OCCIDENTALĂ: DIN ANTICHITATE ÎN EVUL MEDIU 133
Estetica greacă: mimesis. — La început a fost conturul. — Anexarea reliefului. — Creștinismul și criza realului. — Spiritualitatea bizantină. — Redescoperirea naturii. — Italia și adevărul rațiunii. — Burghezia dă și redarea materiei. — Epopeea realistă.

3. TIMPURILE MODERNE: DESĂVÎRȘIREA ȘI DISPARIȚIA REALISMULUI 152
Adevărul spiritului și adevărul ochiului. — Anexarea luminii. — Anexarea vieții. — Burghezia restaurează realismul. — Impresionismul descoperă adevărul optic. — Epuizarea realismului. — Răsunetul realismului.

Capitolul III

PICTURA ÎN CĂUTARE DE SINE 171

1. PLASTICA 172
Cînd mijloacele devin scop. — Desenul își descoperă puterile fizice. — — Desenul își descoperă puterile psihice. — Forma se desprinde din dezordine. — O estetică a volumelor. — Organizarea spațiului pictural și originile sale. — Pătrunderea vieții. — Apariția artei abstracte. — Diversitatea artei abstracte.

2. PICTURALUL 201
O resursă nouă: pasta. — Materia picturală devine independentă. — Materia și tușa. — Prestigiul facturii picturale. — Culoarea, ultima recunoscută. — Culoare și muzică. — Culoare și expresie.

Capitolul IV

PICTURA ÎN CĂUTARE DE SINE: COMPOZIȚIA ȘI OPERA.... 218
Opera de artă concepută ca un organism. — Compoziția prin forme. — Compoziția prin mișcare. — Compoziția prin lumină. — Compozitori clasici; compozitori baroci. — Unitatea clasică. — Unitatea romantică: elaborarea. — Unitatea romantică: opera perfectată. — Raporturile dintre inspirație și luciditate. — De la vizibil la invizibil.

Capitolul V

LIMBAJUL SUFLETULUI: PUTEREA IMAGINILOR 243

1. PROBLEMA LIMBAJULUI..... 244
Carența cuvintelor. — Arta și secretul interior. — Exteriorizarea. — Atitudinea Occidentului. — Atitudinea Orientului. — Explicitul și implicitul.

2. SUGERAREA DIRECTĂ 254
Recrearea a ceea ce există. — Idem et alter. — Selecția realului. — Transfigurarea realului. — Transmutarea realului.

3. SUGERAREA INDIRECTĂ 269
Alchimia imaginației. — Idealul lui Ingres și al lui Delacroix. — Culoarea și magia ei. — Teoria simbolistă și culoarea. — Simbolistica liniei și a spațiului. — Simbolistica materiei. — Simbolistica umană. — Pictura devine conștientă de forțele sale. — A reprezenta, a sugera. — Poussin și teoria modurilor.

Capitolul VI

LIMBAJUL SUFLETULUI: LUMEA INTERIOARĂ 293

1. PICTORUL ȘI UNIVERSUL SĂU VIZIBIL 294
Universul „rubensian". — Universul „botticellian". — Ireductibila auto-

nomie: Rubens şi Van Eyck. — Atracţia invizibilului: Rembrandt. — Trecerea prin noapte.

2. PĂTRUNDEREA TAINEI 308
Imaginea, exploratoare a inconştientului. — Inconştientul presimţit de pictori. — Arta şi visul. — Selecţia imaginilor.

3. UNIVERSURILE ASCUNSE 317
Goya şi bestia. — Bosch şi vîrtejul păcatului. — Primejdiile psihanalizei. — Leonardo da Vinci sau teama de instinct. — Rafael sau instinctul dominat. — Lupta sufletului: Delacroix. — Elanul mistic al lui El Greco. — Acolo unde domneşte spiritul: Vermeer. — Pictura sau afirmarea sufletului.

4. EXPLORAREA PSIHOLOGICĂ 352
Clarul şi obscurul. — Colectiv şi individual. — Ceea ce ţine de rasă. — Ceea ce ţine de civilizaţie. — Ceea ce ţine de grupul social. — Ceea ce ţine de individ. — Ceea ce ţine de vîrstă. — Pictura, oglindă a sufletului.

Capitolul VII

ARTA ÎN DESTINUL NOSTRU 373

1. ROLUL IMAGINII 374
Imaginea, mărturie a unei alegeri şi a unui refuz. — Imaginea, prevestitoare a destinului nostru. — Creaţie a omului, imaginea reacţionează asupra lui. — Pentru ca sufletul să respire.

2. ROLUL OPEREI 386
Opera porneşte de la imagine şi se organizează. — Opera se îndreaptă spre frumos. — Opera, instrument al libertăţii noastre. — Dilema dintre frumos şi emoţionant. — Raţionalii şi senzorialii. — A proscrie sau a exalta viaţa.

3. ROLUL ARTEI 402
Dezacordul dintre eu şi univers. — Arta leagă lumea interioară de cea exterioară. — Cheia clasicismului şi a barocului. — A uni unul şi infinitul.

Completare

PSIHOLOGIA ARTEI 414

1. RAPORTURILE CU ISTORIA ARTEI 414
Începuturile istoriei artei. — Istoria descoperă faptul văzut. — Studiul istoric al caracterelor vizuale. — „Ştiinţa artei" şi forma. — Raporturile dintre formă şi fond. — Studiul psihologic al caracterelor vizuale.

2. RAPORTURILE CU PSIHOLOGIA 425

Senzaţiile vizuale şi psiho-fiziologia. — Comunicarea sensibilă şi *die Einfühlung*. — Mecanismul asocierilor afective. — Personalitatea. — Explorarea adîncurilor şi psihanaliza. — Limitele psihologiei artei. — A delimita ireductibilul.

INDICE 435